

LETRAS

ORGANO DE LA FACULTAD DE LETRAS
D E L A
UNIVERSIDAD NACIONAL DE S. MARCOS



LIMA - PERU
MCMLVIII



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

FACULTAD DE LETRAS

DECANO

Luis E Valcárcel



REVISTA DE LETRAS

COMISIÓN DIRECTIVA

José Jiménez Borja

Raúl Porras Barrenechea

«Jorge Puccinelli Converso»

Francisco Miró Quesada Cantuarias

Estuardo Núñez

Jorge Muelle

LETRAS

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

ORGANO DE LA
FACULTAD DE LETRAS



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Nº 61

SEGUNDO SEMESTRE
1958

SUMARIO

FLAUBERT Y LA ILUSION DEL REALISMO , por André Coyné.	5
NUESTRAS LITERATURAS , por Augusto Arias.	20
WILLIAM FAULKNER, NOVELISTA TRAGICO , por C. E. Zavaleta.	37
NUEVOS ESTUDIOS INGLESES , por Estuardo Núñez.	72
TEORIA DE LA FORMA , por Jorge C. Muelle.	95
AÑOS INICIALES DE RIVA AGUERO , por Daniel Valcárcel.	114
TRES BIOGRAFIAS , por Alberto Tauro.	117

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»
Testimonios

ACTIVIDADES DEL CLAUSTRO.	156
NOTAS BIBLIOGRAFICAS.	160



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Flaubert y la ilusión del Realismo

POR ANDRÉ COYNÉ

Más que una conferencia sobre Flaubert he aceptado presentaros algunas reflexiones en torno a la palabra "Realismo", indistintamente aplicada al arte del novelista por los críticos profesionales, se diría que con el fin único de catalogar a un creador, es decir limitarlo, rebajarlo, negando lo que le diferencia y, en buena cuenta, lo constituye. Como las otras palabras "passe-partout" del vocabulario crítico, la palabra "realismo" en su acepción estricta nada significa o la aplicaremos solamente a aquellos escritores de segundo o tercer orden que escriben movidos por teorías o por cálculos, y no por la necesidad arrolladora, si bien muchas veces aterradora, de la auténtica creación.

A pesar de que es *La Educación Sentimental* la obra máxima de Flaubert (y tal vez la novela cumbre de nuestro siglo XIX), tomaré mis ejemplos de *Madame Bovary* ya que celebramos su centenario y por tratarse de una obra más conocida, familiar a todos los públicos, amén de ser la que reveló a su autor, de la noche a la mañana lo impuso a la atención general, hasta de la Justicia del Substituto Pinard.

No por mera casualidad hemos celebrado este año, al mismo tiempo que de dos libros excelsos, el centenario de las "causas" abiertas en contra de ellas. Que el Fiscal que alegó contra *Madame Bovary* y contra *Las Flores del Mal* haya sido el mismo, cuyo nombre acabo de recordar, no deja de ser significativo, y que el tribunal condenara a Baudelaire cuando meses atrás se había absuelto a Flaubert, puede indicar el "endurecimiento", o la inconsecuencia de la justicia, o simplemente que un poeta más absoluto resulta también más escandaloso que cualquier otro escritor. De todos modos, la comparación se impone, y nadie se extraña-

rá de que el mejor artículo escrito en 1857 sobre la novela de Flaubert, lleva la firma de Baudelaire —artículo de singular penetración, y al cual hoy todavía muy poco tendríamos que agregar.

En ambos procesos y en la requisitorias de Pinard, lo incriminado eran ciertas pinturas tachadas precisamente de "realistas", sin que entrara en tela de juicio su categoría "artística", sino las consecuencias "morales". Para los acusadores y los jueces el realismo está, pues, en los hechos o mejor dicho en la pintura de cierta categoría de hechos, cuya existencia no piensa en negar, pero antes los cuales prefieren correr una cortina de silencio o de tinieblas. Sin embargo los acusados son los dos máximos escritores contemporáneos, exclusivamente preocupados, como nadie en su tiempo, por la Hermosura y por el Arte. Podríamos advertir cómo, hábilmente, en un párrafo de su artículo sobre Flaubert no desprovistos de amarga ironía, Baudelaire se felicita de la imparcialidad de los magistrados que han "indultado" a *Madame Bovary*, ya que aun si hubiesen descubierto en el libro "algo verdaderamente reprobable", es de creer que lo "amnistiaran" de todas maneras "en favor y agradecimiento de la BELLEZA que lo viste. Extraña confianza, dirían algunos, en el buen gusto de la magistratura, cuando la "belleza" de las *Flores del Mal* no lograba impedir por su parte una sentencia condenatoria. En realidad, Baudelaire aprovecha el elogio de los jueces para mejor exaltar lo que únicamente le importa, la "alta tendencia poética", "notable preocupación por la Belleza", que él opone una vez más a la vehemente codicia de "una sociedad que definitivamente ha abjurado de todo amor espiritual y que a nada se interesa fuera de sus vísceras" —"una sociedad absolutamente gastada— peor que gastada— embrutecida y ávida, que tiene horror a la ficción y sólo persigue la posesión". El acusado se ha trocado en acusador y celebra la benevolencia de los magistrados sólo para poder proclamar el culto de lo Bello y, cuando todos hablan de Moral al enjuiciar una obra de arte, para protestar contra la "eterna e incorregible confusión de las funciones y los géneros": "La lógica de la obra cubre todas las postulaciones de la moral, y es el lector el que ha de sacar las conclusiones de la conclusión".

Ningún tema, desde luego, más trillado que el de *Madame Bovary*. Pensemos en la importancia del adulterio en las obras "delicadas" y "esmeradas" de los novelistas de moda como Jules Sandeau u Octave Feuillet —pero cuyo esmero y delicadeza

consistía en disimular ciertas cosas demasiado concretas, o anegarlas en chorros de sutilezas morales y sentimentales. Lo reprehensible en la obra de Flaubert no era, pues, una "situación" escandalosa, sino la manera de considerar y de "tratar" esa situación. Acudiremos otra vez a Baudelaire que, con su lucidez acostumbrada, nos proporciona además un punto de vista contemporáneo, de importancia, sobre todo, cuando, después de un siglo de literatura novelesca, los "audacias" de *Madame Bovary* (como la famosa escena del corsé, incriminada por Pinard) podrían parecernos hoy día inofensivas, hasta excesivamente discretas. Sin embargo varios críticos de 1857, entre los sensibles a la belleza de la novela censuraban como el mayor defecto la ausencia de todo personaje "que represente la moral, que exprese la conciencia del autor". "¿Dónde está, preguntaban, el personaje proverbial y legendario, encargado de explicar la fábula y de dirigir la inteligencia del lector? En otros términos ¿dónde está el requisitorio? Quienes no se asustaban de la "crudeza" (poniendo crudeza entre comillas) de algunos párrafos, hubiesen deseado de todos modos que el autor interviniera para desolidarizarse de los hechos o sacar en claro la moraleja.

Reprobable entonces, la actitud del escritor impasible ante su obra, impasibilidad que revela un espíritu denigrador "para el cual no existe nada sagrado" y que ninguna violación de las leyes humanas o divinas logra conmover o indignar. (Lo único que lo indignaría, sería más bien la estulticia de cualquier origen). Mucho se ha hablado de la creación "impersonal" de Flaubert. Nosotros preferiríamos insistir sobre la extraordinaria personalidad oculta tras la aparente impersonalidad y generadora de un estilo que nadie ha podido superar, ni igualar, como sucede con todos los estilos auténticos para siempre a cubierto de la imitación o de la vejez. Volveré sobre la cuestión del estilo que, es en buena cuenta, la esencial. Por ahora bástenos advertir que en un principio, y para mentes poco preparadas a juzgar de la calidad artística de las obras, hay confusión entre el vocablo "realismo" y la pintura de la más baja realidad, o la más inmoral, con evidente complacencia en las taras y los vicios, al menos en el aspecto trivial, cotidiano hasta la vulgaridad, de las aventuras humanas. Es cierto que, a partir digamos de 1845, en reacción contra los grandes sentimientos románticos y toda clase de idealización estética, algunos escritores y artistas, entre ellos Murger,

Champfleury, el poeta del trabajo Pierre Dupont, el pintor Courbet, reunidos en torno al periódico *Le Corsaire-Santa*, habían reivindicado el derecho de transcribir la vida tal cual, sin distinguir entre los hechos, reproduciéndola fría e integralmente; y como cada cual no reproduce bien sino lo que mejor conoce, ellos que salían de la pequeña burguesía o del pueblo, para concluir en la bohemia parisina, se complacían en estos ambientes hasta la fecha poco literarios. No menos cierta es la colaboración de Baudelaire en el *Corsaire-Santa* y su amistad por Champfleury y sobre todo Dupont. Pero lo único que, en el fondo, Baudelaire había tenido en común con sus compañeros del *Corsaire*, era la afición por la "vida moderna" —un sentido, en él más agudo, ya que esencialmente poético, de la "modernidad". En cuanto a la batalla consiguiente del "realismo", Baudelaire nunca la tomó en serio— convencido de que Champfleury inventara la palabra en son de broma, aprovechando la incoherencia general, y como una contraseña mágica, sin sentido determinado; "lanzada la bola, fué preciso creer en ella". En el artículo sobre *Madame Bovary*, el poeta se queja de que "últimamente nuestros oídos han sido abrumados por unas chacharas de escuela del todo pueriles" sobre "cierto procedimiento literario llamado realismo": el creador original no necesita de nuevos "poncifs" para desterrar los antiguos. Y en un proyecto para un artículo, que nunca llegó a terminar, pero que evidencia su cansancio y su absoluto desprecio por las discusiones sobre escuelas literarias y artísticas, al mismo tiempo que la altura de sus propias "convicciones", —en un proyecto de artículo, probablemente de 1855, titulado *Ya que de realismo se trata*, Baudelaire, después de señalar los orígenes del vocablo y de lamentar la absurda resonancia alcanzada, rechaza desdeñosamente el epíteto de "realista" que también a él le lanzaran, por más que se haya aplicado a desmerecerlo, hasta que visiblemente fastidiado, cambia de pronto el sentido de la palabra y proclama: "Todo buen poeta siempre fué realista", agregando su famosa fórmula definitoria de la poesía: "La Poesía es lo más real que existe, totalmente verdadero, sólo en otro mundo. Realismo poético incomparable, no necesito advertirlo, con él de Champfleury y de su escuela.

No olvido que estoy hablando de *Madame Bovary*. Champfleury era un hombre hábil, persuasivo, pero un mediocre escritor, al menos un escritor carente de imaginación (y a Flaubert le sobra imaginación). El realismo documental que preconizaba,

"escuela del daguerrotipo" acumulando detalles verdaderos, sin seleccionar ni prolongarlos, implicaba asimismo la negación de todo estilo, la despreocupación más absoluta por la forma. Flaubert, al contrario, ¿quién lo ignora? fué un maniático de la forma hasta desesperarse por haber tenido que dejar dos genitivos en una misma frase. No vamos a exigir de todo escritor que amolde su estilo al de Flaubert. No hay uno, sino muchos estilos; y a cada escritor original le corresponde encontrar el suyo propio, es decir la manera de expresar con máximo resultado la experiencia, la visión del mundo o del hombre que va a proponernos. No podríamos definir exactamente lo que es el estilo, pero sí sabemos cuando existe y cuando no —después de todo, algo común tienen los estilos más diversos, hasta opuestos: se imponen a nosotros, llevan el sello de lo auténtico, nos dan la sensación de una plenitud, la sensación de que lo dicho no podía ser dicho de otra forma sin perder su efecto, luego su verdad. Desde el estilo fuerte, barroco de Flaubert, hasta el estilo suntuoso o inesperado de algunos textos surrealistas, por más que sorprenda el acercamiento.

No bastan las buenas intenciones, ni una sinceridad inmediata para que nos convenza una página escrita. La sinceridad consciente no se confunde forzosamente con la autenticidad, y hay que luchar mucho, a veces, para alcanzar la segunda. Nos cuentan con que el interno está empedrado de buenas intenciones; lo mismo pasa con la historia de la literatura. Advertencia que no deberían olvidar tantos escritores noveles, cuyo cariño por las cosas que los rodean, ciega muchas veces sobre las peculiares condiciones de la escritura. Contra los volatineros que consideran a la literatura como un oficio cualquiera y se embriagan de palabras huecas o altisonantes, es necesario afirmar la primacía de la experiencia, pero cada forma de la actividad humana tiene sus leyes de acuerdo con el objeto perseguido y para quien escribe es la mayor o menor autenticidad función de la expresión —no toda experiencia logra trascender los umbrales de alma individual; requiere para ello una expresión adecuada: la credibilidad y el contagio. Contagio que sólo se realiza mediante el estilo.

Al hablar de Flaubert, Baudelaire lo califica de poeta. El estilo hace de todo escritor un poeta. Se presentan casos límites, donde la verdad poética surge de las cosas mismas, de cierto aspecto de las cosas y ocurre a veces que el escritor más despreocupado se lleva nuestra convicción sólo por haber dirigido su mirada,

con la debida curiosidad hacia algunas "rarezas" o excentricidades directamente ofrecidas por la vida. No hace mucho que la revista *Bizarre*, dedicada a reunir cuentos fantásticos y documentos insólitos, reproducía unas sugestivas páginas parisinas de Champfleury y, al enjuiciarlo en 1857, Baudelaire reconocía que éste ocasionalmente había dirigido "un binóculo poético" sobre los sucesos, los azares burlescos o patéticos de la existencia, pero agregaba que, casi a pesar suyo, en contradicción con sus teorías: "un binóculo poético —más poético de lo que él mismo cree". En realidad los aciertos ocasionales son muy pocos y el estilo, raras veces lo confiere la vida bruta; sino que lo debemos a la selección y a la práctica; el "binóculo" de Champfleury podía resultar poético porque se dejaba sorprender por lo desconcertante del espectáculo callejero; la literatura, por lo general, tiene otras exigencias.

¿Cómo no observar entonces que el realismo de 1850, al igual que el neo-realismo de nuestros días, con el pretexto de la fotografía, se olvida de los fines propios de la creación literaria y se aviene a consideraciones ajenas, las más bellas de orden práctico. Era el doctrinario de la escuela, Duranty, fundador de una revista polémica del mismo nombre: *Realismo* quien proclamaba: "El artista persigue una meta filosófica práctica... En lo verdadero se le ocurrió que había que prohibir la poesía, y el blanco principal de sus ataques en la aludida revista fué precisamente Flaubert; el libro más a menudo denunciado: *Madame Bovary*. Las razones son interesantes: lo que Duranty reprobaba, era el sistema de descripción obstinada"— la obstinación y la ausencia de toda emoción o sentimiento. Y ya vemos si persistimos en hablar del realismo de Flaubert, se trata de un realismo muy particular, que los realistas ortodoxos no admiten, un realismo de artista o de poeta, extremo opuesto de lo que designa ordinariamente la palabra. La "descripción obstinada" no tiene por objeto calcar, reproducir una realidad, que no existe sino reflejada por un ojo humano (y cuanto más exigente el ojo, tanto más convincente la realidad). La "manía" descriptiva del novelista y la implacable "objetividad" son la primera consecuencia de una elección, el primer resultado de un "éclairage" —de una iluminación particular.

Flaubert solía citar una frase del naturalista Buffon: "La manera como se enuncia una verdad, es más útil a la humanidad que la misma verdad". Y ante el éxito de *Madame Bovary*, un tanto escandaloso, él se quejaba de un equívoco: como los magistra-

dos que lo enjuiciaron, los lectores o las lectoras que lo celebraban, daban mayor importancia a la historia de Roma, al "vaudeville", que a la manera de escribir. Después de luchar por espacio de siete años con la materia rebelde del lenguaje, el escritor se sentía defraudado más aún que por sus acusadores por los mediocres admiradores, que parecían dar razón a los primeros, gustando solamente de una anécdota sentimental que él ni siquiera inventara.

Doble equívoco, ya que a otra categoría de lectores hasta la anécdota no les llegaba a interesar, porque tras la riqueza indiferente de la forma no acertaban a descubrir las intenciones del autor. Algunos críticos de la época nos ofrecen el testimonio de su desconcierto ante un libro inútil, gratuito y exageradamente recargado, voluntariamente monótono, a pesar o a causa de la ostentación de la escritura, para narrar un episodio de vida burguesa, de una evidente trivialidad.

De todos modos el tema de la novela retenía la atención, y nadie oía la protesta del escritor que refieren en su *Diario* los hermanos Goncourt: "La historia, la aventura no me importa. Cuando escribo una novela, quiero solamente expresar un colorido, un matiz determinado... En *Madame Bovary* mi único propósito fué traducir el color enmohecido de la existencia de las cucarachas"; "la fábula tan poco me importaba que primero pensé en otra, de mismo tono y ambiente: la historia de una solterona casta y cucufata: Luego comprendí que ésta sería un personaje imposible..." —frase la última que introduce una salvedad, y nos indica que la anécdota de la novela no es completamente indiferente, pero lo esencial sigue siendo la primera parte de la declaración, la cual resulta para nosotros de una singular actualidad.

Con motivo del centenario, hemos leído más de un artículo reticente en cuanto al interés duradero de *Madame Bovary*: el libro habría envejecido. Una nueva lectura me ha convencido personalmente de lo contrario, y por lo tanto, de la exactitud de las observaciones de Flaubert. Ha muerto hace tiempo el escándalo que el libro provocara y puede ser que la "situación" de *Madame Bovary* se haya vuelto algo anacrónica —aunque tampoco de eso estoy seguro; pero, si bien estamos acostumbrados a temas de mayor "crudeza", el "atrevimiento" de Flaubert, han dejado de impresionarnos, nos encontramos en mejores condiciones para apreciar debidamente la transfiguración estética, sentir la Belleza de las líneas y de las figuras, el Misterio de los colores al mismo tiem-

po de la Ratio última de la obra, inadvertido de la crítica apresurada. Contra lo que muchos podrán creer, la lectura de *Madame Bovary*, si nos desprendemos de cierta materialidad, no es lectura fácil para adolescentes o solteronas románticas —requiere no digamos cultura, sensibilidad a los valores propios del Arte y aceptación de su autonomía.

No es un escritor realista sino un poeta, el que se manifiesta a lo largo de las páginas por la exuberancia de las imágenes, todas nuevas y de una variedad ilimitada, —desde la primera, acerca de la gorra de Charles Bovary, pobre cosa indescriptible y cuya "muda fealdad" tenía "honduras de expresión" tales como las hay en "el rostro de un imbécil". Cuando no son las cosas las que revelan angustias y tormentos humanos, son nuestros sentimientos, nuestras ideas, nuestras facultades las que adquieren las indiferencia o la vana agitación de las cosas: "La conversación de Carlos era lisa como la acera de la calle... —La vida (de Emma)... fría como un desván cuyo ojo de buey mira hacia el norte, y el tedio, araña silenciosa, hilaba su tela en la sombra por todas las esquinas de su corazón... —Su voluntad, como el velo de su sombrero que sujeta un cintillo, palpataba a todos los vientos"... etc.

De vez en cuando metáforas más largas se prolongan y desarrollan con una extraordinaria precisión que no excluye, sino al contrario, favorece la "divagación" y el ensueño. Quiero citar una completa —en el capítulo 7 de la segunda parte, después de la primera separación de Emma y de León que va a terminar sus estudios a París: —"Desde entonces el recuerdo de León fué (para Emma) como el centro de su hastío; donde chisporroteaba con más vigor que una estepa de Rusia el fuego prendido por viajeros y abandonado en la nieve. Ella se precipitaba en su dirección, se acurrucaba, y removía delicadamente las ascuas a punto de apagarse; iba buscando alrededor cuanto podía avivarlas; y todo lo recogía— las reminiscencias más lejanas como las inmediatas ocasiones, lo que experimentaba y lo que imaginaba, sus ansias de goce que se dispersaban, sus proyectos de felicidad que crujían en el viento como enramada seca, su virtud estéril, sus esperanzas caídas, el jergón doméstico —todo lo reunía y lo utilizaba para calentar su tristeza. No obstante las llamas se fueron sosegando, sea que agotasen la provisión o que el amontonamiento se volviese demasiado considerable. Poco a poco el amor se apagó con la ausencia, el pesar fué sofocado por la costumbre; y el fulgor de incendio que vestía de púrpura su cielo pálido, empezó a cu-

brirse de sombra hasta borrarse gradualmente. Luego su conciencia adormecida le hizo confundir la repugnancia hacia el marido con la aspiración por el amante, los ardores del odio con el recalentar de la ternura; pero, como el huracán seguía soplando y la pasión se consumió hasta la ceniza, y ningún socorro se presentó ni asomó el sol, de todos lados la noche se hizo absoluta, y Emma quedó perdida en un frío horrible que la atravesaba". Una imagen tan trillada como la del "fuego del amor", Flaubert parece descubrirla por primera vez y no la suelta sino después de agotarla, totalmente renovada según la tonalidad especial de la novela, en un ambiente de fracaso inevitable y la universal caducidad.

La novela no reproduce una supuesta realidad sino que el autor proyecta sobre los seres y las cosas una luz especial que marca las sombras y destaca arbitrariamente ciertas formas —arbitrariamente, es decir artísticamente, de acuerdo con un proyecto fundamental, y una intuición primitiva. Entonces la vista —la simple vista utilitaria se rinde a la visión— poco falta para que digamos a la *videncia*. La descripción minuciosa de los objetos como de los personajes, muy lejos de todo propósito realista, se inspira en la atmósfera general de la obra, con largas y profundas resonancias, que no están ni en los unos ni en los otros, aunque de ellos surgen y a ellos parecen pegarse.

Tomaré un solo ejemplo: la descripción de la "pièce-montée" —la torta de boda— lo más relevado de la comida de matrimonio de Emma y Charles Bovary: Flaubert no nos perdona ningún detalle, desde el templo con pórticos de la base hasta los dos amores mecidos en un columpio que rematan la obra —descripción fría, objetiva (¿cómo no usar la palabra una vez más?)— uno creería que el escritor desaparece detrás del objeto y se limita a copiarlo con la más severa precisión. La descripción acompaña una frase también a primera vista inocente y objetiva: "a la hora del postre trajeron una torta que fué saludada con gritos" —se trata, desde luego, de gritos de admiración de los comensales; y diríamos, pues, que para mejor representar esa admiración, Flaubert, simple testigo, emprende la descripción de aquello que la provoca.

Pero no: hay más bien un violento contraste entre lo que podemos imaginar de la admiración bulliciosa de campesinos ya pasablemente achispados por los vinos y los humos de la comida y

la aplicación del escritor en apuntar como para un inventario notarial los detalles exactos del pastel; si tal o cual de los en la boda presentes intentara traducir con palabras lo que todos experimentan, lo haría en forma radicalmente distinta, y al mismo tiempo es probable que de oír la transcripción novelesca, ninguno de ellos la reconocería.

Por otra parte, la ordenación de los detalles, por más que siga un orden ascensional, el del objeto mismo obedece a un ritmo peculiar de la frase, el cual produce un sentimiento de vértigo —que el objeto de por sí no explica y que no traduce la realidad de las cosas, tampoco el estado de exaltación de los espectadores, sino la revelación de lo absurdo— algo permanentemente absurdo tras lo rutilante de las imágenes: esa revelación que invade al escritor y, asimismo a un lector atento, menos preocupado por los episodios de la novela que por el halo emotivo que los rodea. Lo que un lector superficial no percibe: se aburre de tantos detalles, no entiendo el por qué de tanta insistencia.

Basta adelantar los nombres de Proust o de Joyce para señalar la importancia del tema del "tiempo" en la novela del siglo XX. Estudios recientes nos han mostrado además que todo escritor, consciente —o inconscientemente, manifiesta un "tiempo" particular. No cabe duda que fué Flaubert el primer novelista en prestar una atención detenida al problema de la traducción temporal y en resolverlo de un modo decididamente personal. Zonas de tiempo quieto, estacionario: el tiempo de las descripciones, en pretérito imperfecto; y mutaciones bruscas, saltos por encima de largos períodos: el tiempo de la acción, del pretérito definido. No puedo entrar en análisis apasionantes, pero que a su vez requerirían tiempo y nos obligarían a leer largos fragmentos de la novela. Sólo quiero indicar cómo semejante preocupación sitúa una vez más a Flaubert al antípoda de los realistas contemporáneos y contribuye a crear la "iluminación" tan propia de su obra, —a ofrecernos una *visión* y no un espectáculo daguerrotipado.

A ese mismo fin concurre un procedimiento como el del contrapunto —sorprendentemente moderno— y cuyo ejemplo más famoso es la escena de los Comicios Agrícolas, cuando Emma y Rodolfo presencian escondidos la ceremonia y su dúo amoroso acompaña el discurso oficial, ridículamente hueco y ampuloso del Consejero de la Prefectura —pero procedimiento que volvemos a encontrar en el curso del libro cada vez que divergen (o más ra-

ramente parecen coincidir) los sentimientos de los personajes: esposo y esposa— Emma y Carlos; amantes —Emma y León— o cada vez que las pasiones de los protagonistas se destacan en el fondo contradictorio de la indiferencia, la estupidez o la adversidad: Emma y León en la catedral de Roma, Emma y León en el coche de alquiler, etc.

Hemos recordado las palabras de Flaubert sobre la poca importancia que él daba a la trama de sus novelas. Pero ya advertíamos que la anécdota no era totalmente indiferente, puesto que Emma Bovary, tal como la conocemos, habría surgido de la imposibilidad de dar vida a "una solterona casta y cucufata". Por otro lado tenemos la declaración del novelista: "*Madame Bovary, soy yo*", que identifica al creador con su personaje principal, tan lejos de él a primera vista, y destruye la hipótesis de un arte gratuito, impasible que engañara a muchos lectores. No necesitamos siquiera tomar en cuenta un primer Flaubert, el de la juventud, autor de confesiones descabelladas —*Memorias de un Loco, Noviembre*, posteriormente despreciadas por el Flaubert de la madurez. Pero, "ya que de realismo se trata" —para volver a citar a Baudelaire— ya que de realismo se trata, no olvidemos que la reacción contra el romanticismo, en tiempos del Segundo Imperio fué, al mismo tiempo que una reacción formal, artística, una reacción de la inteligencia crítica contra la egolatría inmediata y por lo general carente de estilo (intencionalmente empleo de nuevo la palabra). Ello no implica que el escrito desaparezca de su obra; por lo menos en los verdaderos creadores, una vez destruidas las circunstancias de la biografía, se nos revela una figura más profunda, perturbadora de los conflictos, y como diríamos hoy día, de la "elección" fundamental, esencial de cada artista. El pudor, la discreción, cierta ironía y el mayor cuidado de la forma no acaban con el *lirismo*, sino que más bien lo purifican e intensifican. Apenas empieza a hablar Baudelaire, nos apartamos de Musset, cuyos gritos de pasión ya muy poco nos conmueven.

Cuando Flaubert declara: "*Madame Bovary soy yo*", se expresa como hombre de la generación de Baudelaire, y más importante que de una generación puramente histórica, de la familia espiritual de Baudelaire. No se refiere a la sucesión de episodios de la novela, a la historia circunstanciada de Emma, pequeña burguesa provinciana, que no es dueña de sus emociones y sucumbe al desorden de su mente y de su corazón: Pues es evidente que aplica a la heroína (¿podemos llamarla heroína?) la

misma atención despiadada que a los otros personajes —digo la misma, y no es exacto— una atención mucho más despiadada, mucho más implacable, tanto que si algunas figuras secundarias no pasan de ser fantechos entrevistados, Emma, paradójicamente, llega a compartir esa condición de "fantecho", no por carencia de detalles, al contrario, por el exceso mismo de los detalles. Sin embargo hay una página, en el centro de la novela, que ha de detenernos porque Flaubert sin renunciar a su acostumbrada impasibilidad, introduce una diferencia entre los personajes y, a pesar de no insistir, no puede ocultar cierta simpatía hacia Emma, simpatía exclusiva de quienes rodean a la desgraciada mujer.

El momento más fogoso del amor entre Emma y Rodolfo: ella se entrega sin ningún reparo, pero él, que tiene o cree tener muchas de aquellas que la precedieron; y por tanto la reduce a un mayor experiencia amorosa, ya empieza a comparar a su amante con nominador común que niega su individualidad, altera el sentido de sus discursos y de sus actos. Flaubert comenta —describe, pero simultáneamente comenta: "Porque labios libertinos o venables le habían murmurado (a Rodolfo) frases idénticas (a las de Emma), él difícilmente creía en el candor de los últimos; era preciso desconfiar, pensable, pues los discursos exagerados ocultan las afecciones mediocres; como si a veces la plenitud del alma no rebosara en las metáforas más vacías, *"ya que nadie, nunca, puede dar la exacta medida de sus necesidades, ni de sus concepciones, ni de sus dolores, y la palabra humana es como una caja destemplada en la que tocamos melodías para que bailen los osos, cuando quisiéramos enternecer a las estrellas"*.

La generalización: "nunca, nadie", el empleo del plural: nosotros —rebasan el personaje de Emma y extienden la nostalgia, colorean con una nota pesimista universal la historia que el escritor parecía contarnos sin participar en la sucesión de los trances. En realidad un escritor como Flaubert no adopta un "tema", que muy bien hubiera podido ser otro, sino para mejor verter, en la objetividad del relato, la obsesión de toda su vida que, tal cual ocurre a quienes viven con la mayor intensidad, resulta de una sorprendente sencillez, pero en obsesión de todos los instantes; y la obra no tiene más objeto que el de manifestarla.

La biografía de *Madame Bovary* en nada corresponde a una biografía de Flaubert; hasta es probable que haya sido el amigo del autor, Maxime du Camp quien le propusiera como materia de su libro la triste existencia del Delphine Couturier, esposa Dela-

mare. Pero no importa el origen de la novela, tampoco importa la relación entre Madame Delamare y Madame Bovary; la segunda es para nosotros la única con vida, con realidad. Nos referimos una última vez testimonio de Baudelaire: él no conocía la reflexión de Flaubert ya citada, y no obstante, con singular penetración, no vaciló en reconocer que la criatura retratada por el novelista no podía ser limitada a los episodios vulgares de la historia. "En suma, esa mujer es verdaderamente grande, es sobre todo digna de lástima, y a pesar de la dureza sistemática del autor, que se ha esforzado en permanecer ausente de su obra y hacer las veces de un presentador de títeres, todas las mujeres *intelectuales* le quedarán agradecidas por haber levantado a la hembra a tan alta potencia, tan lejos del puro animal, y tan cerca del hombre ideal, y haberla hecho partícipe del doble carácter del cálculo y ensueño que constituye al ser perfecto".

Mucho habría que decir sobre los tópicos tan personales que Baudelaire introduce en su crítica; ya que estamos hablando de *Madame Bovary*, bástenos subrayar el carácter varonil que el poeta señala en el personaje de Emma —imaginación, energía, dandismo, amor exclusivo de la dominación— todos rasgos distintivos del hombre —al menos de cierto tipo de hombre "nervioso", de acuerdo a definiciones baudelarianas, y que podemos relacionar con la fórmula de Flaubert: "Madame Bovary, soy yo". Tan es así que, en la pintura de los segundos amores de Emma y de León, el novelista, llevado de la lógica de su creación, llegó a indicar como un intercambio, un trueque de sexos entre los dos amantes: "El no discutía sus ideas (de ella); aceptaba todos sus gustos; se volvía su querida mucho más que ella la querida de él"; Emma exasperada por la poca energía de León, no tardará en pensar que éste es "incapaz de heroísmo, débil, trivial, más blando que una mujer, además de avariento y pusilánime".

Tal cual es, con todos sus límites, con sus pequeñeces, Emma ejemplifica las "insuficiencia de la vida... el pudrimiento instantáneo de todas las cosas" en que creíamos apoyarnos. No olvidemos que desde joven, Flaubert convencido de la vanidad de toda esperanza y físicamente hastiado por la estupidez general, de la cual escribe: "¡Qué bien la conozco! Es el objeto constante de mi estudio. Ella, nuestro mayor enemigo, hasta diría nuestro único enemigo..." no olvidemos que Flaubert, sin fe alguna en la vida, no encontrara otra razón de seguir viviendo que un gran amor, pero tan idealizado que nada le corresponde en la realidad.

Eco de frustración definitiva hallamos en las reflexiones inspiradas por Emma: "Ah! si en el frescor de su belleza, antes de que la mancillara el matrimonio y la desilusión del adulterio, ella hubiese podido asentar su vida en un gran corazón firme, entonces, confundiendo la virtud, la ternura, el goce sensual y el deber, nunca se hubiera desprendido de tan alta felicidad. Pero aquella dicha era probablemente *una mentira imaginada para la desesperación de todo deseo*".

"Una mentira imaginada por la desesperación de todo deseo"; Emma Bovary manifiesta, a su manera, el abismo entre el sueño de la vida y la realidad de la vida —un abismo del que ninguna ilusión puede hacer que Flaubert aparte nunca la vista. Hasta ahí la asimilación del personaje con el escritor, la cual no consiste en una identidad de aventuras, tampoco de psicología cotidiana, sino en un fondo común de insatisfacción que bien podríamos calificar de metafísica. De todos modos la identificación no es total: el personaje no alcanza la suma "conciencia", la lucidez del novelista y se separa de él al mismo tiempo que lo representa. Emma se hunde en su propia historia, mientras que Flaubert la está mirando desde afuera (y por eso otro personaje tal vez hubiera expresado con igual acuidad una visión de la vida que no sólo depende de las circunstancias). Si comparte su profundo desencanto, Flaubert odia el sentimentalista de Emma; ella persiste mucho en tener ilusiones y conforme las va perdiendo, trata de inventarse otras, hasta más no poder; él ha aprendido temprano a renunciar a todas las quimeras, a no caer en la trampa de los propios sentimientos, a no esperar de la vida lo que ésta nos niega al nacer.

Durante largo tiempo, Emma oponía la vulgaridad de su propia vida y la "embriaguez", la "pasión" de otra vida tal como sus libros se la presentaban; creía que la poca felicidad se debía a su mala suerte, pero que algo podía suceder que cambiara su situación, su suerte: "Le parecía que ciertos lugares en la tierra producían forzosamente la dicha" y que el alcanzarlos significa alcanzar también la segunda: quimeras de la adolescencia que Emma prolonga como todos los sentimentales desprovistos de sentido crítico y simultáneamente de recato o de modestia, con el ejemplo de una mala literatura aceptada al pie de la letra. Emma lee novelas, pero Flaubert las escribe.

"Ella tenía que sacar de las cosas una especie de provecho inmediato; y rechazaba como inútil cuanto no contribuía al con-

sumo inmediato de su corazón —*siendo de temperamento más sentimental que artista, buscando emociones y no paisajes*". Si analizáramos en detalle el personaje de Emma Bovary, sería preciso insistir en la "bulimia" especial que la caracteriza. Pero ahora fijémonos solamente en la oposición que Flaubert establece entre un temperamento sentimental y un temperamento artista —más desinteresado, contemplativo, sensible a otra clase de goce o de satisfacción. Flaubert que en nada creía, creía en el Arte. El mundo es absurdo, y pesimista el hombre que lo considera, pero con el furor de un bárbaro y al mismo tiempo la aplicación de un benedictino, el artista luchando contra el hastío que lo amenaza por medio de un continuo trabajo, se adueña de la realidad y, sin negarla, la transfigura, le da un *estilo*: única victoria posible del hombre sobre la fatalidad. Riqueza del universo y de la imaginación humana, pobreza de la vida y de nuestros destinos —el arte sólo logra resolver tal pobreza y tal riqueza superándolas. De regreso de Cartago, en junio de 1858, y a punto de emprender una nueva obra *Salambó*, Flaubert, invocando a un Dios en el cual no tiene fe, exclamaría, exaltando el poder redentor de la Belleza: "Que todas las energías de la naturaleza que he aspirado, me penetren y se exhalen en mi libro. ¡Venga a mí, potencias de la emoción plástica...! Hay que hacer, a través de lo Bello, algo viviente y verdadero a pesar de todo. Ten piedad de mi voluntad, Dios de las almas, dame la Fuerza y la Esperanza..."

Al final de *Madame Bovary*, Emma ha muerto, Charles también ha muerto. La última frase del libro consagra el reino de la estupidez, la peor de todas: pedante y petulante —la de Homais: "Tiene una clientela infernal. La autoridad lo considera y la opinión pública lo protege.

Acaba de recibir la "Legión de Honor". Pero si los poderes oficiales sellan el triunfo del boticario, la magia del artista —único rebelde absoluto— trasciende la necia amargura de la realidad y llena, sol, la espera del deseo.

Noviembre de 1957.

Nuestras Literaturas

POR AUGUSTO ARIAS

Imposible desconocer que nuestra historia se traza como a letra conjunta, y que Pizarro, al filo de su espada, funda la Gobernación de Quito que la corona española entregó a su hermano Don Gonzalo, pero respetando la existencia de los antiguos reinos del Perú y de Quito, tal como los había reconocido Huacina Cápac a su muerte.

Quien se detiene en la Plaza Mayor de Lima, frente a la ecuestre figura del Conquistador, tendido a la postre por las armas de los mismos tercios españoles, no logra separarse de estos recuerdos de su gesta que cobran mayor viveza cuando llega, en la Catedral, a la capilla que guarda su cuerpo amarillento, y mejor si evoca los versos de Lira Girón en los que la bizarría del Capitán se apaga para el Inca, así como sus ojos de antimonio y sus barbas de cobre. "Definitivamente solitario y enteco —sin mandoble ni yelmo, ni cruz ni gonfalones— luciendo alcanforada goli-lla de algodones...— Con qué espantable gazo sus burlas muequearía— truncada y rencorosa la cabeza de Almagro:— Esta es la momia escuálida del Capitán que un día— hizo brotar a tajos la rosa del milagro!— Disecadas tus águilas te redujo el gusano— al Marquesado irónico de esta capilla exigua.— Alza la fiera mano, Capitán y tu mano— trazará desafíos como en la gesta antigua".

Si en lo material resulta imagen ilusoria la de ese raro y dilatado socavón en que los remotos siglos pudiera haber unido a Quito y el Cusco, la metáfora no deja de cumplirse por la unidad de la cultura que florecía en aquellas capitales indígenas en cuyo "destino central de ombligo" encontró Rosa Arciniega más relaciones que diferencias, aún cuando las alejase la fisonomía geo-

gráfica. Así se ofrecen también con la figuración espiritual y política que debieron tener para Huaina Cápac en cuyo testamento pidió que su cuerpo fuera llevado a Cusco para que se deposite en el sepulcro de sus antepasados, y su corazón, guardado en urna de oro, como un símbolo entero de su amor, al templo del Sol de la ciudad de Quito.

Veredas incásicas, de común origen, que asistieron al curso de los aravicos, al paso advertido del Amauta, e idéntica mitología, abierta al patrocinio de Pachacámac, mientras el canto heroico, desgraciadamente perdido, elevaríase en honor de Túpac Yupanqui o de Huaina Cápac, guerreros y gobernantes a quienes los poetas atribuirían condiciones semi divinas y cualidades míticas, como en la épica primitiva de todos los países.

Semejanzas entre la elegía por la muerte de Atahualpa, atribuída a un Cacique de Alangasí, en Pichincha, en la que lloran el viejo cábaro sobre un corpulento guabo, y más allá, la tórtola tierna, y el llanto de las ñustas y otros fragmentos de lírica recogidos por Alomía Robles en Cajamarca. Allí, como niebla, el advenimiento de los blancos que llegaban en pos del oro, y entre los signos de la alterada naturaleza "reventaba el trueno entonces— granizo caía asaz—", el rendimiento del Inca, y el pesar que se extiende como en un llano de sangre. Aquí, el herido grito, y, en son de danza, las imprecaciones de los indios a los guerreros españoles y las lágrimas que brotan de los ojos de las indias nobles, asimismo teñidas de cordial esencia.

Juan de Velasco se refiere a la crónica de Fray Marcos de Niza, Ritos y Ceremonias de los indios y las dos líneas del Cusco y de Quito, y aún cuando se trate de documento desaparecido, valen la fé del historiador riobambeño y la certeza de iguales destinos y tribulaciones de los primitivos pobladores de nuestros países, y de sus horas de gloria y duelo reflejadas asimismo en el relato del indio Jacinto Collahuazo, reducido a polvo de arqueología o salvada a trechos por el mismo autor de la Historia del Reino de Quito.

Por otra parte, la biografía de los incas peruanos y quiteños ha de seguir buscándose en las obras de Garcilaso, a quien Alberto Espinosa Bravo llamó neo indio y agonista, vale decir combatiente. Testimonios que en tratándose del hijo de la princesa aborigen y el Capitán Español, tienen el significado de los diarios que se trazan con los propios recuerdos y siguen el curso de una relación en la cual no decae el interés por la vivacidad de los

episodios, y por cuanto el que los refiere ha sido un testigo presencial de los acontecimientos o ha escuchado la referencia patética de los esplendores y de los tormentos de los indios, de labios de sus viejos parientes misteriosos. Así el hermetismo indígena frente a la sorpresa de los nuevos tiempos, encuentra en ese homónimo del poeta eglógico del Renacimiento, un surtidor de fresca e ingenua elocuencia, y en el idioma del siglo de oro adelanta flexibilidad de sintaxis y americanos giros, y hasta ofrece algunas de sus descripciones a la novela bizantina de Cervantes, Los Trabajos de Persiles y Segismunda, aquellos amantes de aventura a quienes el autor del Quijote y El Viaje al Parnaso, condujo originariamente a nuestros lares, como una demostración de su frustrado deseo de conocernos.

Unificadas estas tierras por la cadena de los Andes que a veces se estremecen, y por razones étnicas e históricas, en la edad de la Colonia, los poetas nuestros o los avencidados en Quito y el Perú, y nutridos, por tanto, de las auras nativas que respirábamos, se rinden a las sacudidas del Pichincha, el volcán de solemne facha de atalaya y en otro tiempo ardoroso. El archidonense Miguel Cabello de Balboa que "llegó a ser muy conocido en la ilustrada Corte del Virreinato", en su comedia La Volcánica eleva a personaje mayor al vigía de Quito, para contarnos, en tono épico, de la erupción de 1575 y en su Miscelánea Antártica, especie de triángulo de la universal historia, ajusta tal figura de proporciones matemáticas, con la narrativa de la Historia del Reino y la conquista del Perú.

El Conde de la Granja, miembro de aquella especie de Academia limeña que presidía el Virrey Castell dus Rius, busca un parangón entre Quito y Lima, como excusándose de señalarlas primacía: "La primera ciudad del Perú fuera —a no haber sido Lima la primera", y acude a una imagen culterana para decir que los bostezos del Pichincha erizan hasta los pelos de la imaginación.

El un tanto incógnito Juan de Miramontes y Zuázola, en su poema Armas Antárticas, farragoso en sus octavas reales que se tienden y avanzan como a impulsos de un tardo velero, refiere historias de piratas que asolaban costas nuestras y se detiene brevemente en Quito y Guayaquil, ciudades a las que visitó sin duda, cuando en el siglo XVI no se vencía en la primera las grietas profundas de las quebradas, por más que ya se levantaran los grandes muros conventuales y comenzara a brotar la raíz del

barroco, y en el puerto, a la vera de la ría platinada, hacíase de hierros primitivos y de maderos casi náufragos, la fábrica del Astillero.

"Quito —dice Miramontes—,
de temple grato y favorable cielo,
que tiene por cenit la luminosa
tórrida, curso del señor de Delo,
cuya influencia noble y generosa
la fertiliza y enriquece el suelo,
así de minas de oro y ricas venas,
que todas sus comarcas están llenas;

su puerto es Guayaquil, que circundado
de un monte excelso, de árboles sombríos,
de naves astillero, está ilustrado
con un profundo y navegable río;
de donde el tenaz ferro ha levantado
en infelice punto aquel navío,
navegando a Perico, vía reta
puerto que en Panamá está en una isleta".

Luis Alberto Sánchez, en su historia de la Literatura Peruana, refleja bien como el episodio de la revolución de las alcabalas, para algunos historiadores de zahori mirada, antecedente innegable de la guerra de liberación americana, alcanzó vibraciones en la loa triunfal o en el canto narrativo de los poetas que por su actitud de espectadores próximos o de interesados cronistas de sucesos que nos pertenecen, han de incorporarse, así fuese con reservas, a la memoria de nuestras literaturas. Mexía de Fernangil compone estrofas de algún encendido vuelo a raíz de la revuelta quiteña con motivo del impuesto establecido por el Rey español que concibió la soberbia fábrica del Escorial, y Pedro de Oña, cuyo héroe, como en oposición a Caupolicanes y Colocolos destacados por Ercilla, es el Virrey del Perú D. Diego Hurtado de Mendoza, no deja de ceder al entusiasmo que le inspira la actitud de los criollos de Quito, y en varios cantos de su Arauco Domado, refiérese a tan bravo episodio.

Gaspar de Villarroel, escritor digno, como el que más, de la centuria dorada, estudia en Lima, y más tarde Arzobispo de Arequipa, en algunos de sus rasgos de pluma respirará por el lado de la nostalgia de las tierras peruanas. "El elemento criollo —di-

ce de la Riva Agüero, al tratar de los americanos en la ciudad de los Virreyes—, estaba brillantemente representado en aquel grupo con el famoso Licenciado chileno Pedro de Oña, autor del Arauco Domado; el quiteño Gaspar de Villarroel, futuro fraile agustino, Obispo de Santiago de Chile y Arequipa y Arzobispo de Chuquisaca, prosista de grandes bríos y reputadísimo orador y que, estudiante entonces en el Colegio de San Martín, rendía a la poesía feliz tributo en versos juveniles”.

Es de su estancia limeña aquella entrevista con el Virrey Conde de Chinchón, cuyo diálogo se ha reproducido para explicar el natural transigente y justiciero de Los Dos Cuchillos o Gobierno Eclesiástico Pacífico, obra de sabrosa doctrina, de flor de anécdota y divagaciones que se relacionan con la vértebra del asunto, que señalan para nuestro paisano un seguro antecedente entre los precursores del ensayo.

“Hízome un discreto preámbulo —escribe del Conde Virrey—, como paladeándome el gusto para darme un consejo. Cargó la mano en alabarme, mucho, como el diestro barbero, que antes de picar con la lanceta, la trae por el brazo. Tanto amarga en el mundo un buen consejo, que le pareció al Virrey que era bien almibararlo, siendo de tanta importancia uno que me traía. Díjome que en España ya eran conocidas mis letras; que el Supremo Consejo me había visto en el púlpito; que mis escritos andaban impresos y a estos añadió otros favores, como captando la benevolencia del oyente. Yo soy ya (me dijo) gobernador viejo; V. S. está en España conocido por las partidas referidas; lo que no puede saber es si sabe gobernar. Y así quiero darle un consejo brevísimo en que se cifra toda la razón de estado que cabe en un buen gobierno: No lo vea todo, ni lo entienda todo, ni lo castigue todo”. He procurado seguir este consejo, y débole a él toda la paz que he gozado en ocho años de gobierno”.

Prefigurados estaban ya tan hábiles recursos, tanto en su penetración política como en su destino de cura de almas, cuando escuchó la sentenciosa frase de labios del Virrey, el nombre de cuya esposa la Condesa se dió a la quina ecuatoriana que la curó de tercianas.

En otra vez, el docto quiteño expresará su predilección por el valle del Rímac. “Sin embargo —anota Isaac J. Barrera— hay que decir que en Santiago cumplía con su deber, pero muriendo”. Tengo a Lima en el corazón, son sus palabras. ‘Debió ser con agrado como recibió las cédulas y bulas de promoción para el Obis-

pado de Arequipa en 1651. Con la ancianidad sus virtudes se acriolaron y subió de punto su anecdotario piadoso y caritativo”.

Mariana de Jesús halla tanta similitud con Santa Rosa de Lima, hasta el punto de que Barrera, en la Historia de la Literatura Ecuatoriana, afirma que fué la transmigración de su alma. La quiteña nace doce meses después de la muerte de la hija de Isabel de Oliva, y sus pasos por el mundo márcanse en paralelas huellas. Iguales prevención y sonrisa, adivinaciones de las flores de la existencia destinadas a secarse temprano; de la vanidad de las cosas y del espectro de la dicha. Idéntico acto de contrición, anticipado y sorprendente, por las culpas de las que estaban exentas hasta en el pensamiento. Disciplina parecida de cilicios y oraciones, y al cabo de la crudelísima prueba, los mismos colores nacarados y róseos en la faz adolescente y la misma alegría para acudir al concierto humano, para servir sin inmiscuirse, para curar heridas y aliviar dolores, para derramar un agua fresca, como si fuera celeste, sobre ardorosas zarzas en las que, aún sin fuego físico, suelen retorcerse las ramas del hombre.

Rosa de Lima, que hace la gloria de Don Ramiro, el personaje de Larreta, arrodillándose piadosamente y murmurando una plegaria por el alma de aquel muerto, dispondría de todas las gracias que el viejo poeta Caviedes asigna a las mujeres de Lima, de los menudos toques de belleza que las atribuye Leonidas Yerovi, y de acuerdo con el decir de Concolcorvo, preferiría en su rostro el color del jazmín al de la rosa, por ser de las mujeres “que usan menos el bermellón”, José Galvez, en romance moderno, la refleja en el fino diseño del paisaje, y junto al rosal de la primera rosa que alzó Jerónimo de Loayza con un “voto profundo”: “Y mientras como una hostia alza el prelado/ la flor,/ entre el rumor/ de espadas y rodelas, va el alado/ coro de las plegarias a María/ en la iglesia inconclusa todavía.../ “Pasan los años y en el mismo lar/ de la flor consagrada y primorosa/ una niña nació para encarnar/ la santidad de la primera rosa”. Acierta a reconocerla en su influencia, emanación de cármenes: “¡Por ella en todo hay rosas!/ Rosas en las caritas infantiles/ y hasta en los rostros de las viejecillas/ que aún recuerdan amorosas llamas;/ rosas en los marfiles/ de las manos, y sobre las mejillas/ y en la gracia y pudor de nuestras damas;/ en la aurora que adviene/ y en el sol que se va con su radiosa/ rosa entre su ceniza dolorosa/ y hasta el lucero de la tarde tiene,/ en nuestros cielos, una lumbre rosa...”

Para seguir al poeta de la barba rubia que se vistió de escarcha, si Rosa de Lima fue consolación y ayuda para el pobre y para el triste, y si por su sangre vertida en el místico suplicio y su predestinada intervención "se amedrentó el pirata,— huyó la peste y escondióse el daño", nuestra Mariana de Jesús amasa el pan de los pobres para su coro de mendicantes y se propone obra misional entre los salvajes del Oriente o retiro de ermitaña para consagrarse al culto de la Virgen en las alturas de Pichincha, y, por fin, en un siglo en el que se apagaba la esperanza y el nuevo profeta quería explicar la advertencia en el fuego de las epidemias o en el respiro de los volcanes, se ofrece en holocausto para aplacar el avance devastador de aquellas o detener la sacudida del terremoto.

Y, ambas, joviales, sencillas, se acercan a los hombres, con ese tacto de veras cristiano que es el del amor y el perdón, que confía y espera, y sabe que la causa del pecador tiene más importancia que la del ángel salvo.

Rosa de Lima que compuso preces poéticas a la Trinidad coincide con Mariana quien escribió un romance cristiano que entonaba acompañándose de la cítara, y se encuentra con ella, en su proyecto de fundación de un convento, distribuido con la meticulosidad que la quiteña empleó, en la sola voluntad de sus premoniciones, para trazar la morada futura de las carmelitas, levantada después en el mismo solar de su casa, a ras del Arco de la Reina, la primera puerta de la ciudad.

Un poco doctora mística, la flor de Lima ocupase de completar las Mercedes o pruebas interiores que hallan adelantada imagen en Las Moradas de Santa Teresa, y obedecen a una serie de figuras que representan la elevación del alma. Santa Rosa no conoce la práctica del dibujo; pero sustituye el lápiz con la "dócil tijera" para recortar los corazones de su escala, en número de quince, inscritos de leyendas y matizados de algebraico sentido, quizá en aproximación a los estados místicos de San Juan de la Cruz, figurados por sendas y montañas, y cercanos al motivo del corazón alado que con su simbolismo de la caridad ascendente llamó a Mariana de Paredes y Flores.

Ambas aspirarían, asimismo, a celestes ventanas, para continuar mirando a sus ciudades por toda una eternidad, y de sus manos, rosas o azucenas, de raíces bañadas en sangre de ofertorio, de ramas cultivadas en sus huertos familiares, continuarían floreciendo, con el pétalo sedeño y los aromas de la tradición y la

milagrosa leyenda, y sus bendicientes perfiles serían trasladados al lienzo o a la estatuaría, a partir de las primitivas pinceladas de Angélico Medoro o el Hermano Hernando.

Eugenio Espejo, el doctor indígena, escribe para su hermano el Cura Juan Pablo, dos sermones panegíricos de Santa Rosa de Lima, para el 30 de agosto de 1793 y para igual fecha del año siguiente. En ellos, nuestro dieciochesco escritor acicala con más cuidado su giro brevemente culterano, luce sus puntos de teología, y busca, en las imágenes limeñas, la biografía de Rosa, para decirnos de su viaje hacia ese subjetivo claustro en el cual se mantuvo inmune o del que parecería fácil ejercicio de su renuncia:

"Desde la cuna se observan aquellos prodigios con que pregonaba el cielo que era vaso de elección la hermosísima hija de Gaspar Flores y de Isabel de Oliva. Una Rosa, encendida a soplos de la caridad divina, brillaba sobre su rostro, y este no era otra cosa que un jardín abreviado donde se producía aquella flor, símbolo, precursora risueña de la mortificación y austeridad, del candor y la inocencia, últimamente de la suavidad de las virtudes más elevadas. Desde entonces se absorbe en otro el nombre que se le dió al entrar en el gremio de la Iglesia, y ya no es Isabel la tierna niña para su madre, sino purpúrea Rosa de todo su amor; de donde, viniendo a ser un prodigio el eslabón de otro prodigio, véis allí, señores, que inspirado del espíritu de luz el Santo de Mogrovejo, la confirmó en la fe que recibió en el bautismo, con el plausible nombre de Rosa".

"Una llama voraz abrasa y consume las manos en los guantes; un agudo alfiler punza y penetra las sienas en la corona que, de verdad, fue como el áspid, que muerde oculto entre las flores. Una loza enorme, de propósito derribada sobre el pie, quita la acción al cuerpo, y rompe la porfía de verificar una visita. Un cabello, cortado con desaliño, disminuye el auge de la hermosura, y arranca de raíz los lazos tendidos a la virtud. Así triunfa la prudencia de Rosa, en la sublimidad de la fe..."

De que no fuera la Amarilis perutana, (Doña María de Alvarado), quien escribió al enamorado Lope la Epístola a Belardo, trataron los investigadores. Pero el testimonio de Menéndez y Pelayo la recomienda y la consagra, y aparece a distancia, como las mujeres atractivas de saya y manto, mirando como con un solo ojo que puede parecernos burlón o apasionado, Lope respondió en misiva poética a Amarilis Indiana y llevó a la quiteña Jerónima de Velasco a una de las hojas de su Laurel de Apolo, por

más que de esta musa pichinchense no quedara ni rastro, y algunos opinaran en el sentido de que el de las comedias y las novelas, el Fénix de los dramas y el romancista de La Barquilla, diérase a buscar en estos lares otro nombre para la ilustración de su suerte sin tregua u otra cuenta más que su luengo rosario de galantería. De cualquier modo, quedan los hiperbólicos endecasílabos del que escribió por encargo de Violante, en un ajustado soneto la receta para componerlo:

"Parece que se opone a competencia
en Quito, aquella Safo, aquella Erina,
que si doña Jerónima divina
se mereció llamar por excelencia;
¿qué ingenio, qué cultura, qué elocuencia,
podrá oponerse a perfecciones tales,
qué sustancias imitan celestiales?
Pues que con manos bellas
estampan el Velasco en las estrellas".

Así, Amarilis peruana o Daña Jerónima quiteña, reales o imaginadas, su memoria revuela entre los pergaminos de la casa de Lope, entre las flores de su jardín de pozo ciego y puerta para fugar, y anuncia el advenimiento de cantoras que encantarán, desde Sor Juana, de gongórica sapiencia, hasta la doliente Dolores Veintimilla de Galindo.

Afinidades más que vecindades encontraron los ecuatorianos en la ciudad de los Virreyes que se abre a graderías españolas y a los azulejos de Marquesas y a mínima capilla toda de oro en el Palacio de Torre Tagle. Que tiene menudo barroco, en columnillas varias y en pulidos de hornacina en las fachadas de sus iglesias. Que guarda lugares de mística gracia, como en el huerto de Rosa, o románticas escapadas de Virrey en la morada de la Perricholi. Que mantiene soportales de su Plaza Mayor con los típicos nombres de botoneros y escribanos. Que alza, en Miraflores, el busto de Ricardo Palma en cuyo breve pedestal se graban los versos de José Gálvez. Que se extiende hacia el Rímac, en alguna semejanza con los rincones quiteños y en calles de zigzag y de apretura, por las caules asalta a veces, con su ojo de negro brillar, alguna memoria de la tapada. Ciudad que busca al mar por sus próximas carreteras. Ciudad sin lluvia en donde ha de combatirse el nacimiento del paraguas del hongo con la intimidad de la estufa.

Los altos del viajero de nuestras lindes, se marcan, por eso, como por modo natural, en Lima, José Mejía revalida sus grados en esta Universidad, antes de salir para España, en donde de su palabra alcanzaría influjo y la causa de la independencia de las colonias, impulso cierto mantenido con los mismos argumentos de los derechos peninsulares. Olmedo es profesor de Literatura en la capital peruana, y en los entretiempos de su docencia, en sus conversaciones con escritores y poetas, en sus andanzas de meditando que gustaba de pasear, como se ha dicho, con un Horacio en el bolsillo; en sus experiencias de la mocedad y de la juventud, descubre o afirma su épica vena, su elegíaco tono, su lírico tema de sentencia.

Así traza los heptasílabos del romance de su autoretrato, la elegía en la muerte de la Princesa de Asturias, la loa al Vitrey Abascal, la oda El Arbol que diluye alguna filosofía política, y, escrita en 1809, el año del primer grito quitense, habla sobre la inquietud universal y los dioses de la libertad que avanzan... Desde aquí, hogareño y fraterno, envía su carta a Magdalena: "Mi corazón es tuyo,/ mis afectos, mi vida;/ pero todo esto es menos/ de lo que tú mereces todavía./ Mis tiernas expresiones/ reparte a la familia,/ adios. Tu amante hermano/ Octubre veintiséis, escrita en Lima".

En su canto mayor La Victoria de Junín, escenarios peruanos desfilan o se quedan perpetuados en la tesitura de la silva, así en el combate de sable y lanza que se libra en la llanura con armas cortantes y punzantes que recuerdan a las de La Ilíada, como en esa batalla casi caballeresca, afirmación y sello de la libertad americana, la de Ayacucho, dirigida por el Mariscal Antonio José de Sucre y que parece inspirarse al propio tiempo en el ímpetu de Bolívar y en la templanza del filósofo armado.

"Allí Bolívar en su heroica mente
"Alí Bolívar en su heroica mente
mayores pensamientos revolviendo,
el nuevo triunfo trazará, y haciendo
de su genio y poder un nuevo ensayo
al joven Sucre prestará su rayo.
Al joven animoso,
a quien del Ecuador montes y ríos
dos veces aclamaron victorioso".

Banderas de Perú y Colombia desplegadas al aire que turba a las legiones contrarias, y en son de intervenciones maravillosas, —la máquina de los clásicos— el Inca que surge de su fosó secular, redivivo y emplumado, con penacho, carcaj, flechas y escudo, para el augurio de la victoria. Bolívar, "que el paso lento mueve sobre el collado que a Junín domina". La Libertad que en sus oráculos proclama sobre el Tíber y el Eurotas al Madalén y al "Rímac bullicioso". Y cuando el héroe ha llegado al final de su hazaña, el poeta que pide a la opulenta Lima abra sus puertas y abata sus murallas para recibirlo, mientras él resuelve volver a su "flauta conocida", a su poética vagancia por el bosque umbrío de naranjos y opacos tamarindos, o entre la floresta pintada y olorosa que matiza la margen de su río, o entre risueños campos en donde la piña se ostenta en "trono piramidal", para decirse feliz si merecieran una mirada tierna de las gracias y una sonrisa de la Patria suya.

Es descubrimiento de los papeles inéditos de Olmedo que se guardan en Lima, cuya autenticidad ha señalado Estuardo Núñez para un estudio próximo y revelación de nuevos, por antes desconocidos, brotes de su canto en lo que pronto celebraremos afirmado prueba de la fraterna vida de nuestras literaturas.

La poseía de la edad de la independencia, un tanto juglaresca y anónima, produce ovillejos, cuartetas y décimas como aquella que brota en Lima, en respuesta a coplas arequipeñas y con las señales de testimonio de nuestras ciudades: "Con un tesón inaudito/ se sostiene Santa Fe/ y Caracas ya se ve/ que también tocó su grito/ Lo mismo hará en breve Quito,/ Guayaquil le ayudará./ Cuenca se arrebatará/ muy luego, pero entretanto,/ arrebujada en su manto/ ¿la Zamba vieja qué hará?/ que recoge en su Literatura Peruana, Augusto Tamayo Vargas.

Al amparo de aires del Rímac desarrolla Numa Pompilio Lloña, con recuerdos caucanos y memorias de los caminos de tierra y de las rutas fluviales, algunas de las imágenes de su Odissea del Alma; con bien asimiladas influencias de Byron del Chil de Harold especialmente, como observa E. Núñez en prensas limeñas imprime sus Cien Sonetos Nuevos. Y en veredas que se extienden hasta Chorrillos, mece Juan Montalvo, en estadía pronta, su congoja de desterrado, su nostalgia de Europa, su propósito de un viaje nuevo al Viejo Mundo. Es la época en la que se agitan las inquietudes de González Prada, espíritu semejante por la reciedumbre, el anhelo de sanear y el tono moralista de la polémica. El González Prada de Páginas Libres, el Don Manuel que cir-

cula y acciona por los capítulos reviviscentes de la biografía de Lujs Albero Sánchez, tanto en el encendimiento de su palabra que suscita, como en la poesía original y anunciadora, vertida en formas que a partir de los clásicos modelose aliberábanse con brisa revoltosa, y se comprimían, con humor y cólera, en los grafitos, o alcanzaban aforística intención, ternura amorosa, tinta descriptiva, filosofar profundo o recuerdo de los seres y de las cosas, en las balatas y las canciones, los estornelos y las redondillas, los ritmos sin rima y los romances, los rondeles y los sonetos.

Poetas de la edad modernista fueron a tomar el pulso de la virreinal ciudad, de la que Alberto Guillén dijera que no era de reyes si no de reinas; a desfilar bajo sus persianas y sus labrados balcones, a encerrar en alguna estrofa sus crepúsculos de rosa o para la cadencia de su melancolía la leve neblina de sus mañanas o de sus atardeceres. Wenceslao Pareja, el de Voces Lejanas, al detenerse en el puente del río limeño, comenzó a golpear, urgido por la remembranza, los pareados de su canto al Guayas: "La voz del río es lenta, la voz del río es grave/ el Patriarca barbudo viejas historias sabe./ Hay en las vibraciones de sus rudos acentos/ ecos de tempestades y rugidos de vientos/ y voces de las nieves de los montes lejanos./ En las límpidas fuentes y en los negros pantanos,/ el agua que fue nube y el agua que fue hielo/ se dicen en secreto la nostalgia del cielo". Medardo Angel Silva, melodioso epígono de Darío, obsesionado por el pensamiento de la Muerte, de la Dulce Hermana Tornera, acércase a Abraham Valdelomar, de alguno de cuyos poemas de elegante dolor y música cinérea se prendara; reproduce sus líricas cuartillas en "Renacimiento" de Guayaquil; recoge sus leyendas de impresionantes improntus y gusta de sus gestos estilizados; de la cinta que cuelga de sus anteojos para sostenerse en el ojal de la americana, enlutada cinta a la que él también se acoge, como si fuera de la Orden de Nuestra Señora la Tristeza; le dedica unas estrofas, Las Voces de la Sombra, en su primer libro "El Arbol del Bien y del Mal": "Está en el bosque sonrosada,/ la luna de la madrugada./ El negro bosque rememora/ lo que miró desde la aurora". Va por el tiempo, captador de ramos agraces y de ramas finales, y amigo de Enrique Bustamante y Ballivián, como el Verleniano y con aires de Samain, envíale, consagrando a su nombre, la "Balada de la melancolía otoñal": "Ya en la otoñal y brumosa alameda/ vuelan los últimos cálices de oro/ y en tus nerviosas pestañas de seda/ queda temblando una lágrima de oro/

Dime la vieja leyenda armoniosa/ que habla de aquella Princesa difunta:/ así pondremos mortaja de rosa/ a la divina Esperanza difunta.—/ Pálido amor que los sueños enlutas,/ torna el mirar a la luz de la vida:/ viene a nosotros por místicas rutas/ la barca negra del mar de Ultra-vida./ Hacia la noche voló nuestro sueño/ —blanca hipsipila con alas de gloria—/ pero en el claro jardín del Ensueño,/ velan las puras estrellas su gloria”.

Varios años ha, visitamos en su retiro de El Barranco a José María Eguren. Allí, cerca del mar que se remansa o salta en sus caballitos de agua, espumosamente crinados, vivía el poeta entre sus lecturas y sus recuerdos, entre sus imágenes y sus fantasmas; dando luces simbolistas a los seres de su graciosa reminiscencia, colores atenuados al mundo de sus alegorías; figuras a sus hadas; presencia enharinada, como de polvo de calavera en su Tarda mortal, mientras en Quito, un cantor afin, Humberto Fierro, pulsaba su Laúd en el valle o encendía luces antiguas, proyectándolas en el presente, para su Velada Palatina. Fierro miniaba, retejía su verso, y para las mujeres que había visto, buscaba trajes y ademanes de las heroínas distantes o de las damas pulidas. Hay semejanza en la voz, en el aliento que anima cuentos y despierta romanzas, en el decantado cuadro con perfiles de pretérito, y en el sonriente desencanto de comprender, entre el autor de “Simbólicas” y el poeta de La Nayade.

Abrimos, al azar, libros de José María Eguren y Humberto Fierro, para oírles de nuevo, para seguirles en sus palabras sin estridencia y en sus recuerdos que parecen bañarse de un sol como de oros viejos.

Eguren escribe en La Tarda: “Despunta por la rambla amarillenta/ donde el puma se acobarda;/ viene de lágrimas exenta,/ la Tarda./ Ella del esqueleto madre,/ el puente baja inescuchada;/ y antes que el rondín ladre/ a la alborada,/ lanza ronca carcajada./ Y con sus epitalamios rojos,/ con sus vacíos ojos/ y su extraña belleza,/ pasa sin ver, por la senda bravía,/ sin ver que hoy me muero de tristeza/ y de melancolía.—/ Va a la ciudad que duerme parda/ por la muerta avenida,/ y sin ver el dolor, distraída/ la Tarda”.

Humberto Fierro, en “Retorno”: Llegó de lejano país/ el compañero,/ que vimos partir del país/ un mes de enero./ Conversa

afectuoso y está/ encanecido./ Al lado de un plano que está/ da-
do al olvido. ¿Por qué su sonrisa infeliz/ al sol que muere?/ Nos
calla que ha sido infeliz,/ ¿ya no nos quiere?— El viento deshoja
el jardín/ hoy mustio y viejo,/ y él ve amarillear el jardín/ en el
espejo”.

·Eguren canta en El Pelele:

“Las princesas rubias al triste pelele
festivas marean en cálida ronda;
y loco se duele,
veloz acompasa la giba redonda
y los cascabeles, la turbia mirada,
la pez purpurada.
Las gentiles lucen divinos destellos,
vibrando a la vuelta de crótalos bellos,
con risa ideal;
y flotan corriendo, lumbrosas las sayas
en las rondinelas y las faramallas;
y canta el aroma azul, virginal...
El toque principia de las tarantelas
las danzas caídas y las paralelas,
memorias trayendo de Weber lejano,
la monotonía del triste cingano
y el fugaz amor;
y baila el remiso temblando de horror.
Cuando centellea la luz colorada,
le dan al pelele la zumba palmada;
recuerdan la ronda: la dúlcida y bella,
la risa galante sentida en Marsella
en tiempo remoto del mágico Flor;
la música dulce, lilibal de Dinorah,
el canto del cielo; Mireya que adora
y el son matinal,
de los provenzales la dicha, la calma;
y el pobre pelele se muere del alma,
de escondido mal.
Las princesas rubias pasaron el día
cantando placeres con la tristecía

en la rondinela de la juventud;
y en el gorigori llevando sin duelo,
del pobre pelele caído en el suelo,
el triste ataúd”.

Fierro, en su poema del Mes de María:

“La campana dolora
que esparce golondrinas,
borró esa soñadora
visión de bailarinas.
La iglesia rusticana
tenía el aire denso
y una dulzura arcana
las hijas del incienso.
Y niños de un cuento de Perrault, allí
cantaban la gracia de la Mere Marie.
Florece en rosas su canto infantil
uniendo al melodio su salmo de abril.
Y espere la salida soñando en un rondel
que dar a los cabellos que son color de miel...
Pasaba la Fortuna
con sus floridas huellas,
seguida de Pierrot,
y se baño la luna
y lágrimas de estrellas
la iglesia de Corot”.

Parecida entonación la del poeta José María Eguren, tan sagazmente estudiado por Estuardo Núñez, a la de Humberto Fierro que demostró su gusto penseroso y su afición para tejer los hilos sutiles del gobelino.

Y, en intercambio de noticias y de libros, en simpatías y diferencias, en conocimiento de persona o saber de sus páginas, entre otros, Ventura García Calderón, par de Zaldumbide, por la amistad y el estilo de levedades y concentraciones. José Gálvez, Alberto Ureta y aquellos que figuraban en el grupo de Los Protervos que conocimos cuando recién nos apuntaba el bozo de la prosa y de cuyo chocolate compartimos en una noche. José Carlos Mariátegui y César Vallejo. Alberto Guillén, el aquilino,

al margen de cuyos libros escribimos un ensayo, penetrando en su yoísmo sin impertinencia, siguiéndole en sus meditaciones de Deucalión y en su lámpara de bolsillo para buscar, como Diógenes, entre los hombres, el hombre. Y, de antiguo, Luis Alberto Sánchez, gran viajero por los libros y los paisajes e historiador de nuestras literaturas afines. Luis E. Valcárcel, que tanto sabe de leyendas incas, de las viejas culturas del Perú, del Ayllu y de Garcilaso. Jorge Basadre, sutil ensayista de la historia. Y Raúl Porras Barrenechea que afina el estilo de Lima. Y Rosita Arciniega que llegó en un día hasta nuestro balcón de los Andes, con sus cuentos y sus cantos. Y Estuardo Núñez, en cuyas páginas revienta la flor varia y amena del ensayo. Y Luis Fabio Xammar, siempre de presencia en sus estudios y sus poemas. Y José Alfredo Hernández. Y Alberto Tauro. Y Augusto Tamayo Vargas, de obra que hasta en la erudita medida, es camino de poesía. Y Manuel Suárez Miraval, Fidel Zárate, Arias Larreta, Sebastián Salazar Bondy... y Ciro Alegría, el novelista del río Marañón y el que acertó antes de empezar, en la medición del mundo ancho y ajeno. Y Fernando Romero, y José María Arguedas y José Varallanos, y Esteban Pavletich y Emilio Vásquez.

Afinidades o relaciones que vuelven a encontrar su hilo coercible. Paisajes iguales y figuras de humus semejante de nuestra plástica, y aún, sin desmesurar el aprecio, procedimientos que señalan comunidad de sentir y parentesco de motivos desde los tiempos coloniales en los cuales la escuela de pintura quiteña y del Cusco distinguíanse por más de un parentesco. Novela también de personajes indígenas y poema subjetivo que refleja en su espejeante metáfora similares estados de ánimo o rostros del espíritu.

Escritores peruanos que se ocuparon de nuestras realidades y leyendas, de la tradición y la aspiración, pudieran citarse en un ensayo de marcha menos ligera. Pero aquí sólo hemos de recordar, como para una teoría de orígenes y de felices continuaciones, como don Ricardo Palma trabajó amorosamente con la leyenda del Cristo muriente de nuestro Miguel de Santiago, mientras su habitual sonrisa parecía contenerse en cierta admiración frente al pintor irascible y apasionado, para volver a reír o a ponerse jocundo, cuando nos contaba de los mosquitos de Santa Rosa.

Escritores peruanos con los cuales hemos conversado en estos días coinciden con nosotros, en las afirmaciones acerca de que un capítulo de literatura comparado de nuestro países ofrece para

su cumplida marcha no sólo la comunidad de los motivos sino también y de modo singular, las semejanzas de los problemas y el acento igual del espíritu y los caracteres afines de las fisonomías objetiva y subjetiva. Razones de sobra para nosotros en el anhelo mejor de conocernos mejor que nuestros libros y en las palabras concurrentes de nuestro pensamiento.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

William Faulkner, novelista trágico

POR C. E. ZAVALETA

A Gilbert Chase

INTRODUCCION

Recojo y discuto en este ensayo el calificativo de "novelista trágico", estampado ayer y hoy por quienes juzgan a Faulkner. Si bien llamarlo así es hacer de él un fácil jinete de dos funciones literarias, novela y tragedia, y no estudiarlo en su campo, dicho juicio ya rebasa, por fortuna, las viejas conclusiones extra-literarias de críticos más dados a llamarlo cronista de la vida sureña en Estados Unidos, o juez puritano, calvinista, que reveló la perversión y también la espiritualidad de personajes cuyo drama se debía a desniveles sociales, raciales o a la confusión mental nacida por las urgencias teóricas (religiosas, psicológicas y aun estilísticas) de Faulkner.

Por lo menos, el adjetivo "trágico" ya menciona alguna técnica en la composición, en el desarrollo del argumento, en la elección de personajes y estilo, y más que nada, en la intención global de la obra artística. Aprovecha fijarse en ello y no en las confusas teorías, humana y divina, de Faulkner, o en la prédica de "ideales norteamericanos" que unos ven: temas éstos nada serios para un ensayo.

No es nuevo que las obras literarias reúnan cualidades de dos funciones; tragedia y novela pueden compartir sus elementos, por más que vinculemos mucho a ésta con la epopeya. Aristóteles se vio en la urgencia de deslindar tierras de epopeya y tragedia; y dado que hoy tenemos a la novela por "la moderna he-

redera de la epopeya", quién sabe debió llamarse a Faulkner "épico", pues la forma en que una novela exhibe la anagnórisis, la catharsis, los "sufrimientos", los personajes nobles y la atmósfera patética, se acerca menos a la tragedia que a la epopeya. De otro lado, una vez, sólo una, Faulkner pensó en la representación escénica, artificio propio de la tragedia: fue en *Réquiem para una mujer*, a medias narración y a medias "teatro", pero, a tal punto ineficaz para su representación, que sólo fue llevada a escena cuando el experto Albert Camus le dio unos retoques.

Más bien, Faulkner a veces yerra de función literaria. No dudo de que *¡Absalón, Absalón!* hubiera ganado nobleza, exacto despliegue de hechos patéticos, unidad de acción, gran empleo de anagnórisis y catharsis (lo que vemos disuelto en ella), de haber sido una pieza de teatro, al estilo, digamos, de *Mourning Becomes Electra*, publicada cinco años antes, en 1931, por Eugene O' Neill, con la cual tiene una que otra semejanza. Pero es innegable que *¡Absalón, Absalón!* y otras novelas poseen elementos comunes a la epopeya y la tragedia; si el vasto número de críticos que he de mencionar luego ha optado por el término de "trágico", se debe, sin duda, al tono de las obras (sometidas a una muy lacerada atmósfera), a cierto plan en el desarrollo del tema, a empleos del coro y del vuelco de fortuna, con intensidad dramática y efluvios de poesía parejos con las "elegías fúnebres por el dios moribundo", viejo rito de donde nació la tragedia griega. Aun Gilbert Murray extiende el dominio de la tragedia a las más altas obras literarias, independientes de su función o de su época:

...aun en los casos en que la forma externa diverge más de este modelo (griego), hay frecuentemente algo en dichas obras, cierto espíritu o esencia, que nos permite decir sin vacilación, no sólo ante determinadas piezas teatrales, sino también ante ciertas novelas o poemas puramente narrativos: "He aquí una tragedia". *

Aquel "espíritu o esencia" existe en las novelas de Faulkner. Sin embargo, puestos a mencionar cuáles de ellas adoptan realmente moldes trágicos, en forma más o menos pura, nos que-

* Gilbert Murray, *Esquilo* (Buenos Aires: Espasa-Calpe, S. A., 1954), p. 17.

daremos, creo, con *¡Absalón, Absalón!*, el cuento "Hojas rojas" y la novela corta "El oso", de temas rituales, y de personajes, dinámica y recursos técnicos apropiados. Reed Whittemore y R. W. B. Lewis fijaron el camino en estas digresiones. Ernest G. Griffin, amén de darnos buenos juicios, sostuvo que el cuento "Olor de verbena" y las novelas *Las palmeras salvajes*, *El villorrio* y *El sonido y la furia* también eran trágicas. Su argumentación no fue muy convincente. "Olor de verbena" sería trágica porque un joven desdeña el antiguo orden, y dueño de otra sensibilidad, no mata al asesino de su padre. En *Las palmeras salvajes*, según Griffin, los personajes de ambas narraciones ("Las palmeras salvajes" y "El viejo") cometen el error funesto que los aleja de la seguridad y la paz, si bien retornan a la sociedad, el convicto acusado de ganar una libertad que no quería, y Harry, condenado por un acto asimismo involuntario (la muerte de Carlota): ambos aceptan el exilio, ven el mundo bajo nuevas luces en aquel "renacimiento". Juzgando *El villorrio*, Griffin coteja a Eula Varner, tan sensual, con Afrodita; a Flem Snopes, que desea prosperar, con Vulcano. Lavobe se abrasa en vano de pasión por Eula: es réplica de Paris, víctima de la diosa del amor. La vaca, desatinada novia del idiota Ike Snopes, resulta ser lo corrida por el tábano. Personajes ilustrados como Lavobe, Bayard (en la novela *Sartoris*) y Quentin III (de *El sonido y la furia*) son el hombre "socrático" en pugna contra lo femenino: Lavobe contra Afrodita, Bayard contra Némesis, Quentin III contra el impulso de muerte, llevado por una sensibilidad que recuerda al poeta Swinburne. Hay, pues, un simbolismo que repite, en planos modernos, la mitología griega; pero Griffin, que no descubre el hecho en todas las novelas de Faulkner, sabrá, sin duda, que la tragedia no la forjan únicamente personajes simbólicos; ella es un complejo resultado. No debemos llamar trágico a Faulkner porque en una novela el personaje sea simbólico, porque en otra el tema sea noble, porque en la tercera se eche mano del coro, en la cuarta de los "sufrimientos" y en la quinta de la anagnórisis. Todos los componentes deben buscarse en un libro, y si en él todos no existen, afirmemos que hay elementos de tragedia en Faulkner, y no más.

Por mi parte, llamo la atención sobre *El sonido y la furia*, *Réquiem para una mujer* y *Una tábula*, llenas del anhelo de fundar un nuevo tipo de novela-tragedia, que tal vez pueda denominarse cristiana, donde fuerzas dramáticas, peripecias y catharsis resulten

algo disueltas, fundidas en la serena culminación. Acá hechos y personajes no se dan al lector; se los alude conforme a una teoría religiosa cuyo apego a cierto estilo poético es tradicional. Magny, Powell y Glicksberg plantearon la posibilidad; Collins, subrayando lo dicho por Jung sobre la *mandala*, aplica hoy el ejemplo a "The Bear".

Empeño difícil, en verdad, descubrir claras intenciones en el pozo de oscuridad que es Faulkner. Góngora, el más oscuro escritor en lengua española, defendió abiertamente su manía de esconder verdades y vocablos; dolido porque se dijera que a *Las soledades* les "alcanzó algún ramalazo de la desdicha de Babel", respondió, dice Menéndez Pidal, que "la oscuridad es útil por cuanto aviva el ingenio, y es además *deleitabile*, porque 'como el fin del entendimiento es hacer presa en verdades... en tanto (el lector) quedará más deleitado en cuanto, obligándole a la especulación por la oscuridad de la obra, fuera hallando, debajo de las sombras de la oscuridad, asimilaciones a su concepto' " ** Góngora veía en la oscuridad un factor estético. Faulkner piensa exactamente igual. De la oscuridad (mezcla de misterio, belleza, urgencia de expresarse poéticamente, pero sin revelar ni explicar el mundo) proviene su técnica narrativa, que constituye de por sí la más grande dificultad para que haya unidad de acción en las novelas. Subdivide el argumento en millares de anécdotas cuyo orden y jerarquía son confusos; el método de composición es fragmentario y avanza por adiciones, mosaico tras mosaico. En el aspecto lógico, exagera el desorden romántico y no emplea el raciocinio a fin de interpretar los hechos, sino para descreer de la posibilidad del conocimiento; respecto a la extensión, no sigue "la prudente medida de la memoria", el principio del teatro chino de que al llegar al fin no se haya olvidado el comienzo. En fin, el estilo, instrumento de lo oscuro, busca, en el plano temporal, la simultaneidad de escenas (por más que en literatura ellas deben ser sucesivas, no simultáneas), y en el plano emotivo, busca la perennidad de un estado lírico, de aquella trágica "lamentación fúnebre". Un arte así, barroco, pues evita la claridad, y que aspira a muchas cosas a un tiempo, es susceptible de parecer profundo y complejo, sin serlo.

** Ramón Menéndez Pidal, "Oscuridad, dificultad entre culteranos y conceptistas", *Castilla, la tradición, el idioma* (Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1955), p. 224.

Entremos en el nocturno Faulkner y veamos su lado trágico; nadie exija que la correspondencia entre lo narrativo y lo teatral sea exacta. En la primera parte de este ensayo hago el recuento de la opinión crítica sobre el tema, y estudio a Faulkner, en la segunda, de acuerdo a los principios aristotélicos de la tragedia griega.

PARTE PRIMERA

RECUENTO DE LA OPINION CRITICA

Muy contados críticos dejan hoy de ver cualidades trágicas en Faulkner. Aun los detractores, bien sea desde campos religiosos y políticos adversos, o bien meramente regionales (muchos del norte de Estados Unidos no desean oír su nombre), dan fe de la obsesión por ganar, allende el tema y los personajes, un fondo nebuloso en que la tragedia palpita sin desmayos.

Aquellos juicios no deben descartar el hecho de que también Faulkner haya buscado la tragicomedia, la comedia y aun las anécdotas hilarantes, en plano secundario y en caudal menos vasto que el de la vena trágica. El humor melancólico y grotesco (lo llaman "negro") fue visible en las primeras estampas publicadas en 1925, en el *Times Picayune* de Nueva Orleáns.¹ Humor acuñado bajo el genio tutelar de Sherwood Anderson, que se repite en algunas escenas de *La paga de los soldados* y se vuelve mordiente en *Mosquitos*, una sátira de la bohemia intelectual en Nueva Orleáns. A más de ello, en *Sartoris* hay risibles anécdotas de la vieja Miss Jenny, tan regañona, y de los sirvientes negros. Cuentos como "Una rosa para Emilia", de tono a medias lúdico y a medias fúnebre, y el notable "Miss Zhilphia Gant", exhiben graciosos rayos de luz en la habitual oscuridad, semejantes en la mezcla a unas páginas de *Santuario* (las de Flem Snopes), *Luz de agosto* (viajes de Lena Grove) y *Las palmeras salvajes* (inconsciencia de los convictos), que nos distraen de las muchas escenas macabras: los funerales de Red, la muerte y castración de Joe Christmas, el aborto de Carlota. Este humor ya es sardónico y frío al pin-

1 Estampas recogidas en parte en William Faulkner, *Mirrors of Chartres Street* (Minnesota: Faulkner Studies, 1953), y ya completamente, en *New Orleans Sketches* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1958).

tar los personajes de *Pylon*, quienes se adaptan con varia suerte a una época de aviones y falsificación sentimental; pero es limpio y regocijante en los trazos de *Los invictos* sobre Miss Granny y los niños; en la sección "Spotted Horses" de *El villorrio*; en los cuentos "Fue" y "Afternoon of a Cow", este último hilarante por demás, donde Faulkner, bajo el seudónimo de Ernest V. Trueblood, se mofa de la escena de *El villorrio* en que el idiota Ike persigue, enamorado, a una vaca, y marcha en pos de ella como si ambos fueran dioses griegos del amor. El apego de Faulkner a escribir poesía en la novela y a pintar el sarcasmo, hondo y dramático, de aquella persecución (fundada en el mito de lo, hemos dicho), es hoy ridiculizado, tal vez porque a él mismo lo agobie la vena seria, doliente, y fugue de ella echando sonoras carcajadas. La sátira, la comedia, lo libertan así de un gran peso.

Hay más cuentos de que reír: el fluído "A Courtship", el efec-
tista "Un error de química" y otros del volumen *Gambito de caballo*. Para el final he dejado *Mientras yo agonizo*, única novela plausible de las proyectadas como tragicomedias. Las pasiones del viaje espeluznante a cuyo término la familia Bundren entierra a la madre, pasando con su ataúd mortales aluviones, se esfuman en la sátira de personajes no hace mucho hundidos en la peripecia trágica; el pathos, frenado, no se resuelve, y si bien Darl padece el vuelco de fortuna, para los demás no tiene significado la experiencia. Volvemos a la chata comedia, luego de breve interrupción trágica: el mundo moderno es así, opina Faulkner. Pensamiento rector en otras novelas donde sólo hay comentarios líricos, nostálgicos, de hechos trágicos, por en medio de la descripción de lo que es banal: *La paga de los soldados*, *Santuario*, *Intruso en el polvo*, *El villorrio*, susceptibles de llamarse comedias por la dinámica del argumento, el menor calibre de personajes, el remate final, y los muchos cambios de tono y de foco narrativo.²

En resumen, cuando Faulkner alisa sus páginas y las llena de frescura y salud, el lector lo ve humorista;³ pero si entinta

2 Para la comprensión de términos como "tono", "foco narrativo" y muchos otros, ver Ray B. West, Jr. y Robert Wooster Stallman, "Glossary of Technical Terms", *The Art of Modern Fiction* (New York: Rinehart & Co., 1949), pp. 465-652.

3 Ver John Arthos, "Ritual and Humor in the Writing of William Faulkner", *Accent*, IX (Autumn, 1948), 17-30; y Harry Modean Campbell y Ruel E. Foster, *William Faulkner: A Critical Appraisal* (Norman: University of Oklahoma Press, 1951), pp. 94-113.

mucho, reinan lo macabro, el sadismo, la borrasca diabólica. ¿No lo llaman "gótico", amigo de la decadencia? En el justo medio de los extremos, reside, no obstante, su indesmayable afán por llenar la novela de componentes trágicos. Organicemos en seguida el estudio de dicha propensión.

Clasificación de juicios críticos.

Ya que por varias razones se le denomina trágico, debo clasificar las opiniones, antes de explicarlas en detalle y dar las bases de la clasificación, temas que seguirán al cuadro. Van entre paréntesis los nombres de los críticos y no llame la atención que unos aparezcan varias veces, según lo estudiado por ellos.

Faulkner resulta trágico por los siguientes motivos:

- 1) Su obra recuerda la tragedia griega de un modo vago (Scott, Malraux, Leibowitz, Whan);
- 2) posee cualidades trágicas distintas de las que vemos en la tragedia griega (Rabi, Magny, Hirshleifer);
- 3) es semejante a la tragedia griega o "clásica", por hechos muy definidos, según numerosos investigadores; lo importante para cada uno de ellos es:
 - a. La dignificación de la trama o argumento (Scott, Smith, O'Donnell, Hopper, Arthos, Magny, Rabi, Poirier, Lewis, Dembo, Lydenberg, Collins).
 - b. El argumento es un mito o una leyenda; hasta puede llamarse un ritual (O'Donnell, Whittemore, Fauchery, Arthos, Magny, Hirshleifer, Emmanuel, Campbell y Foster, Griffin, Lydenberg).
 - c. El argumento es simbólico; los símbolos o son psicológicos, freudianos (Kubie, Mayoux), o son católicos (Hirshleifer, Lydenberg, Dembo). Para Griffin el símbolo tiene más que nada un valor social.

- d. El motivo fundamental, en la dinámica del argumento, es la fatalidad (Sartre, Whittemore, Hopper, Rabi, Brooks, Pierre, Campbell y Foster, Griffin).
- e. Hay manejo del prólogo, éxodo, monólogo, mensajeros, corifeos y coro (Beck, Rabi, Griffin).
- f. Hay peripecias, anagnórisis y sufrimientos o hechos patéticos (Smith, Hopper, Glicksberg, Lewis, Griffin). Por la profusión de hechos patéticos, Faulkner es llamado novelista del horror: McCole es el más encendido de los acusadores.
- g. El personaje es épico (O'Donnell, Leibowitz, Warren, Whittemore, Hopper, Griffin, Lydenberg, Dembo, Mayoux).
- h. La naturaleza moral del personaje varía según se enjuicien las diferentes novelas. En general, hay más o menos acuerdo en señalar a los "demonios" de la primera etapa y a los "ángeles" de la segunda, fundada a partir de *¡Desciende, Moisés!*
- i. Faulkner es novelista de atmósfera patética (Camberlain, Coindreau, Malraux, Sartre, Pouillon, Hopper, Magny, Rabi, Brooks, Pierre, Campbell y Foster, Griffin, Dembo). De Cowley vemos un juicio brillante: Faulkner es novelista en dos planos, uno narrativo y otro que sería la atmósfera.
- j. Los pensamientos de Faulkner constituyen una sección fuera de mi ensayo, abordada más bien en la tesis del bachillerato. Los mejores críticos juzgan a Faulkner un novelista lírico cuyas ideas no deben tomarse al pie de la letra; algunos lo creen teórico del cristianismo y defensor de ideales norteamericanos: temas, repito, nada serios para un ensayo.

Como se ve, sólo hemos de estudiar los llamados elementos internos de la tragedia (trama, caracteres y pensamientos, esto último con las limitaciones declaradas), más susceptibles de un cotejo con la novela que los externos, o sean el estilo, la melopea y el espectáculo.

Primera etapa, de Scott a Whittemore: Formación de la conciencia crítica.

Pues bien. Ordenemos cronológicamente las opiniones, que es una forma habitual de hacerles justicia a los descubridores de hechos. El primer juicio notable y muy halagüeño para Faulkner fue el de la novelista Evelyn Scott, en 1929; ella saludó *El sonido y la furia* como "una gran contribución a la mejor literatura narrativa" y la denominó según moldes clásicos. "Esta tragedia, dijo, tiene las vastas proporciones del arte griego". Asimismo, vio en Faulkner una capacidad de ennoblecer el argumento y los personajes, condición para que la tragedia nazca, amén de señalar su índole católica: "Cuando ve hechos aislados, Faulkner posee aquella perspectiva general, capaz de elevar un incidente específico a la dignidad de la significación católica".⁴

Dos años después, Henry Smith le aplicó el término de novelista gótico. Se subraya, desde entonces, el gran número de hechos patéticos: muertes, riñas, suicidios, violaciones, linchamientos, vale decir, lo que guardando distancias se llaman peripecias y sufrimientos en la crítica aristotélica. Luego, al paso que John Camberlain, leyendo *Santuario*, recordaba, por la atmósfera sombría, a Dostoiewski, Maurice E. Coindreau sostenía: "las escenas trágicas rehuyen la banalidad del melodrama y adquieren un rasgo alucinante que hace memorables los libros de Faulkner". Para Coindreau, Faulkner resulta ser "el maestro de una nueva técnica basada en el poder de lo inexpresable"; al afirmar esto, descubre elementos novelísticos aparte de personajes, argumento y descripción: digamos, aquella nocturna atmósfera escondida. Allá por 1932, fecha de *Luz de agosto*, los propios columnistas de los diarios llamaban a Faulkner "uno de nuestros escritores más distinguidos", si no el mejor de la prosa inglesa contemporánea.⁵

Más sobrio, y en Francia (país rector de la buena crítica sobre Faulkner), André Malraux explicó sutilmente *Santuario*, don-

4 Evelyn Scott, *On William Faulkner's "The Sound and the Fury"* (New York: Jonathan Cape and Harrison Smith, 1929), pp. 6, 9. Esta y las demás traducciones de textos en inglés y francés han sido hechas por mí.

5 Henry Smith, "A Troubled Vision", *Southwest Review*, XVI (January, 1931), XVII; John Camberlain, "Dostoyefsky's Shadow in the Deep South", *The New York Times Book Review* (February, 1931), 9;

de, según él, hay mezcla de atributos de la novela policial y el teatro griego. Malraux veía la fascinación, "estado psicológico en el cual reposa casi todo el arte trágico".

...il s'agit d'un état psychologique sur quoi repose presque tout l'art tragique, et qui n'a jamais été étudié parce qu'il ne ressortit pas à l'esthétique: la fascination.⁶

La necesidad de comunicar lo que le fascina guía al poeta trágico:

Le poète tragique exprime ce qui le fascine, non pour s'en délivrer (l'objet de la fascination reparaitra dans l'oeuvre suivant) mais pour en changer la nature: car, l'exprimant avec d'autres elements, il le fait entrer dans l'univers relatif des choses conçues et dominées... La fascination la plus profonde, celle de l'artiste, tire sa force de ce qu'elle est à la fois l'horreur, et la possibilité de la concevoir.⁷

También sostuvo Malraux aquello que nadie deja hoy de ver: Faulkner, novelista de atmósfera patética, concibe primeramente escenas y luego personajes. Al desenvolverse, el argumento no determina la situación trágica, sino, al revés, nace de ella más tarde, de la oposición o aplastamiento de personajes desconocidos; en fin, se diría que "la imaginación sólo sirve para aplicar lógicamente estos personajes a la situación de antemano concebida". La atmósfera de la novela resulta bien descrita. En Faulkner no hay hombre, dice, ni valores, ni menos despliegue psicológico; hay una impresión inagotable de Destino:

Maurice E. Coindreau, "William Faulkner", *La Nouvelle Revue Française*, XIX (Jun 1, 1931), 926-931. Para estudiar la actitud crítica de los columnistas de diarios hacia las novelas de Faulkner, ver la tesis inédita (Universidad de Duke, 1953) por Truman Frederick Keefer, "The Critical Reaction to the Novels of William Faulkner as Expressed in Reviews Published in American Periodicals up to 1952".

⁶ André Malraux, "Preface à *Sanctuaire* de William Faulkner" *La Nouvelle Revue Française*, XLI (Novembre, 1933), 746.

⁷ *Ibid.*, 746-747.

...il y a un Destin dressé, unique, derrière tous ces êtres différents et semblables, comme la mort derrière une salle d'incurables. Une obsession intense broie en les heurtant ses personnages, sans qu'acun d'eux l'apaise; elle reste derrière eux, toujours la même, et les appelle au lieu d'être appelé par eux.⁸

Por su parte, el psiquiatra Lawrence S. Kubie reveló el simbolismo sexual de algunas escabrosas escenas de *Santuario*. Y Malcolm Cowley, sin duda el más difundido abogado de Faulkner, pero el menos fiel a cánones literarios (se afana por lo social e histórico), aplaudió en 1935 *Pylon*, novela muy defectuosa. "La construcción general —sostenía— es de pieza de teatro y no de novela. Como en una tragedia de Racine, se mueve en dos direcciones: hacia la futura catástrofe y hacia una mejor comprensión del pasado". ¡*Absalón, Absalón!* fue tenida por novela romántica, escrita, afirmó Cowley, en dos planos, "con un tema debajo, en el fondo, y encima otro, a medias revelado por los simbolismos consciente e inconsciente". Este adecuado juicio expone la manía de abandonar en cada página el argumento y dedicarse a un plano subterráneo, poético, no narrativo, que envuelva el tema, así como la melodía envuelve la letra de una canción.⁹

Dar fe de este segundo plano se hizo costumbre en los críticos. Bernard De Voto y Clifton Fadiman, nada respetuosos, se mofaron abiertamente: "Brujería en Mississippi" denominó De Voto a su artículo sobre *¡Absalón, Absalón!* y "El Frankenstein del Mississippi" fue el apodo lanzado por el segundo a Faulkner, después de leído *Las palmeras salvajes*. Ellos veían la profusión de hechos patéticos, la niebla engañosa; les sulfuraba la inoportuna y desmedida atmósfera de horror, el "nuevo" estilo, el modo de llevar el asunto. Graham Greene también halló forzado al novelista ("the artificial subject has to be carried by an artificial manner"): tituló "Las Furias en el Mississippi" a su nota sobre *¡Absalón, Absalón!*, ganado por el aura fatídica de sus páginas, au-

8 *Ibid.*, 745.

9 Ver Lawrence S. Kubie, "William Faulkner's 'Sanctuary'", *Saturday Review of Literature*, XI (1934), 218, 224-226; Malcolm Cowley, "Voodoo Dance", *The New Republic*, LXXXII (April 10, 1935), 284-285; y "Poe in Mississippi", *The New Republic*, LXXXIX (November 4, 1936), 22, por el mismo autor.

ra igualmente conocida por Le Breton, aquel experto en desentrañar el estilo de Faulkner.¹⁰

Jean-Paul Sartre delineó, más bien, el hombre expuesto en *Sartoris y Luz de agosto*. El personaje queda en secreto, nada nos revela; es copia de un ídolo y llena el aire de gestos amenazadores. Podemos adivinar, no conocer a fondo sus vivencias. Merced a él, Faulkner nos da "cette monotonie écoeurante et pompeuse, ce rituel du quotidien qu'il vise, c'est le monde de l'ennui..."¹¹ Método capaz de velar el juego dramático, sin describir acciones, sean actos de personajes o cambios producidos por "cualquier cosa que llegue" en la exposición de la novela:

El auténtico drama se halla detrás, detrás del fastidio, detrás de los gestos, detrás de las conciencias. De hecho, en el fondo de este drama, surge el Acto, como un aerolito. Un Acto, en fin, cualquier cosa que llegue, un mensaje. Pero Faulkner de nuevo nos decepciona: él rara vez describe los Actos.¹²

Callando, pues motivos de acciones, Faulkner nos da resultados inexplicables, como si estuviésemos en terrenos mágicos. Sus obras no llegan a ser dramas verosímiles, ni sus personajes, inteligibles. ¿De qué padecen sus héroes?, pregunta Sartre. "Tare de race ou de famille, complexe adlerien d'infériorité, libido refoulée?" Más que nada, ve el "hombre nuevo" de Faulkner, tomado en cuanto naturaleza irracional, de muchas y veladas contradicciones. Esta naturaleza (¿qué nombre darle?, duda él) o componente irracional humano, es una traba en la existencia psíquica:

...elle est inmutable et fixe comme un mauvais sort, les héros de Faulkner la portent en eux dès la naissance,

¹⁰ Bernard De Voto, "Witchcraft in Mississippi", *Saturday Review of Literature*; XV (October 31, 1936), 3-4, 11; Clifton Fadiman, "Mississippi Frankenstein", *The New Yorker*, XIV (January 21, 1939), 60-62; Graham Greene, "The Furies in Mississippi", *London Mercury*, XXXV (March, 1957), 517-518; y Maurice Le Breton, "Technique et psychologie chez William Faulkner", *Etudes Anglaises*, I (Setembre, 1937), 418-438.

¹¹ Jean-Paul Sartre, "Sartoris, par William Faulkner", *La Nouvelle Revue Française*, L. (Février, 1938), 324-325.

¹² *Ibid.*, 325.

elle a la l'entêtement de la pierre et du roc, elle est chose. Une chose-esprit, un esprit solidifié, opaque, derrière la conscience, des ténèbres dont l'essence est pourtant clarté: voilà l'objet magique par excellence; les créatures de Faulkner sont envoutées, une étouffante atmosphère de sorcellerie les entoure.¹³

¡Qué bien dibujados vemos a Bayard Sartoris y a Joe Christmas! En ellos, los actos son raros y súbitos como aerolitos; su naturaleza irracional nos evoca una roca obstinada, fija; viven en una atmósfera de hechicería, sin más que un objeto mágico (una cosa-espíritu) en las conciencias. Y como término, Sartre expone qué mueve a Faulkner, padre de oscuros hijos:

...il rêve d'une obscurité totale au coeur même de la conscience, d'une obscurité totale que nous ferions nous-même, en nous-même. Le silence hors de nous, le silence en nous, c'est le rêve impossible d'un ultra-stoïcisme puritain.¹⁴

George Marion O'Donnell fue más allá. Faulkner, dijo, en todas sus novelas despliega un real "mito", palabra (añado yo) que nos lleva a un reino épico o trágico, aunque O'Donnell viera apenas en ella "un conflicto universal" entre dos clases de personajes (los Sartoris y los Snopes), criados en dos mundos: el de la moral tradicional y el del mercantilismo propio del siglo XX. A dicho conflicto le llamó en su entusiasmo "el mito de Faulkner", rehuyendo nuevos argumentos. ¡Absalón, Absalón! es (O'Donnell habla) "heroica", y *Mientras yo agonizo*, "como una leyenda". El asunto dramático es serio, noble, y nace de un artista épico. Ver el real sentido de la palabra mito, interrogar en qué novelas se nos da, amén de extraer más deducciones, es tarea muy ajena a O'Donnell.¹⁵

Nuevos críticos han de unir cabos. En un brochazo, Leibowitz cree pintar el llamado arte trágico de Faulkner:

13 *Ibid.*, 327.

14 *Ibid.*, 328.

15 George M. O'Donnell, "Faulkner's Mythology", *William Faulkner: Two Decades of Criticism*, eds. Frederick J. Hoffman y Olga W. Vickery (East Lansing: Michigan State College Press, 1951). Artículo originalmente publicado en 1939.

(El) no describe un acontecimiento comprensible, sino la *síntesis* de un gran número de acontecimientos anteriores. Igualmente, un personaje es la *síntesis* de sus antecesores... Esta clase de presentación... hace que las novelas de Faulkner posean, más allá de su cualidad trágica, un personaje netamente épico.¹⁶

El ensayista Warren Beck, que tan bien se ocupa del estilo de Faulkner, dio el siguiente paso, lleno de seguridad. Aparte del campo narrativo, hay en el novelista una esfera dominada por un "acompañamiento lírico", semejante al coro de las tragedias:

Es interesante ver que el estilo de Faulkner nos recuerda en algo a los viejos artificios literarios, digamos, el coro dramático, el prólogo y discursos de personajes... No hay duda de que con dicho propósito Faulkner se acerca más de lo común en estos tiempos al empleo imperial y opulento de las palabras de Shakespeare.¹⁷

La afirmación es valiosa. (Ernest G. Griffin dirá después que el uso del coro es signo de identidad en la tragedia). A su turno, en la introducción al muy leído *Portable Faulkner*, Malcolm Cowley vio apenas las intenciones trágicas de "la leyenda del Sur", contada, según él, por todas las novelas de Faulkner. En cambio, descreyendo de los personajes trágicos, Harry Modean Campbell, si bien halla semejanzas a Quentín III y a Hamlet, no ve en aquél la nobleza que dignifica los dolores de éste. Al paracer, tan sólo hay "intención" por fundar la tragedia. Mas Pierre Fauchery olvida la cautela y se ocupa sin embozo de la "mitología" faulkneriana en *Pylon*.¹⁸

16 René Leibowitz, "L' Art Tragique de William Faulkner", *Cahiers du Sud*, XVII (Novembre, 1940), 506.

17 Warren Beck, "A Note on Faulkner's Style", *William Faulkner: Two Decades of Criticism*, eds. Frederick J. Hoffman y Olga W. Vickery (East Lansing: Michigan State College Press, 1951), p. 158. Ensayo originalmente publicado en *Rocky Mountain Review*, VI (Spring-Summer, 1942), 6-7, 14.

18 Ver Malcolm Cowley, "Introduction", *The Portable Faulkner* (New York: Viking Press, 1946); Harry M. Campbell, "Experiment and Achievement: As I Lay Dying and The Sound and the Fury", *The Sewanee Review*, LI (Spring, 1943), 305-320; y Pierre Fauchery, "La mythologie faulknerienne dans *Pylon*", *Espace* (Juin, 1945), 106-112.

Maurice E. Coindreau vuelve al tema con un libro sobre novelistas norteamericanos¹⁹ y clasifica como puritana la atmósfera de *Luz de agosto*, que Jean Pouillon estudia luego con penetrante lucidez. La atmósfera se convierte en el Destino, en la misma fatalidad, antaño señalada por Malraux, producto a su vez del estilo y de una especial técnica de evocación, por la cual el tiempo pasado es descrito con tal abundancia e intensidad que domina el presente y el futuro. No hay novela suya sin la impresión de fatalidad o destino. En el arrebató, la técnica de evocación toma el pasado por el presente y desecha el futuro, pues ya el autor, situado en el pretérito, conoce los futuros relativos de aquel pasado. El presente no es más que un intervalo en la marcha de los planos pretéritos. Y el "recuerdo" es únicamente la reproducción de hechos patéticos, reproducción de la fatalidad, no "un encadenamiento geométrico de intantes, de hechos y de sentimientos, sino, más bien, una impresión de pesantez que envuelve todo lo que llega, todo lo que existe".²⁰ (Completando a Pouillon, Le Breton dirá que esta técnica busca "l'emotion seule, dérégulée, convulsive"). Quién sabe Faulkner suponga que la pesantez del pasado revele la naturaleza íntima de las cosas; quizá para él los hechos se "petrifiquen" sin acuerdo a una ley necesaria:

...ce destin qui se passe de toute logique, qui ne se montre nulle part mieux que dans l'absurdité foncière des faits, peut passer pour pétrification de la contingence, mais nullement pour une conversion de celle-ci en nécessité; par suite, nous pourrions chercher ailleurs que dans une prétendue structure déterministe du temps l'explication de la fatalité.²¹

En resumen, las impresiones del pasado, vengan o no de la infancia, no retornan a nosotros en una evocación natural, sino constituyen "un peso constante de lo que fue sobre lo que es". Por ello, la conciencia resulta ser, más que nada, memoria. Hay frases de Pouillon que valen por descubrimientos: "lo real es lo pasado"; "un hombre es porque su pasado lo ha hecho"; "lo que

19 Ver por Maurice E. Coindreau, *Aperçus de Littérature Américaine* (Paris: Gallimard, 1946).

20 Jean Pouillon, *Temps et Roman* (Paris: Gallimard, 1946), p. 239.

21 *Ibid.*, 239.

hace hoy está fijado por lo que ha hecho otra vez". Sólo a ratos hay coexistencia de pasado y presente; por lo demás, aquél es un bloque, sin orden cronológico de planos temporales relativos, fueran éstos hacia el presente o se hundieran en un pasado más remoto. Al fin, el pasado se vuelve casi intemporal: es pasado, ya existió, pero es presente debido a que *subsiste*; puede ser llamado intemporal, aunque no esté por encima sino por detrás de cada presente. Y al revés, el presente deviene pasado (Temple Drake aparece ya violada, cuando no hemos visto aún el hecho).

El personaje de Faulkner ve el presente como una herida y se refugia en el pasado, que vuelve a existir por un acto alucinatorio. Se refugia, a fin de explicarse el mundo actual (así hace Quentin III en *¡Absalón, Absalón!*), pero toda evocación le da la certeza de que los hechos ocurren fatalmente, por una condena de pecado original; de tanto evocar, hecho masoquista y melancólico, el personaje no resuelve problemas en la esfera de lo real. No pensar en términos del presente: he ahí el absurdo.

Antes que nadie, el sagaz Reed Whittemore llamó a "Hojas rojas" el simple ritual de un esclavo negro que huye para no ser sacrificado a la muerte del jefe de la tribu: vana fuga, el esclavo lo descubre al fin. Por lo demás, Whittemore contribuye a la idea de que en Faulkner no hay libertad, fenómeno necesario para clasificar el tipo de tragedia a que aspira; nadie es libre de ser bueno o malo, dado que solamente elige la forma de hacer lo que debe hacer. El negro de "Hojas rojas" es heroico al cumplir su papel en el ritual, y Rider (el de "Sonata en negro", cuento del volumen *¡Desciende, Moisés!*) lo es al encarar dignamente la muerte. Los esclavos son vistos con simpatía, pues ellos aceptan la sumisión. En el mundo de Faulkner unos parecen destinados a realizar acciones, otros a padecer las consecuencias, sin queja alguna; y en medio de dichos grupos se ven los blancos pobres, los negros pudientes y los mulatos, "cuyo destino equivale a protestar contra su destino". Whittemore, pues, clasifica personajes según la reacción ante la fatalidad. Todavía hay un cuarto grupo que exhibe la "furiosa aceptación del destino": el joven Bayard Sartoris, que lo representa, ejecuta acciones suicidas, violentas, a más de irrazonables e inútiles.²² Hasta aquí vemos a los "héroes";

22 R. W. (Reed Whittemore), "Notes on Mr. Faulkner", *Furioso*, II (Summer, 1947), 20, 21.

los "villanos o débiles" no aprehenden su destino o no revelan dignidad al adaptarlo; son malos porque se engañan a sí mismos, no se exhiben como son. Whittemore halla un fondo determinista en toda la literatura, desde Esquilo. "El libre albedrío sólo ha enviado un pequeño número de héroes por sendas buenas o malas"²³ Recordemos: la voluntad humana no es en Faulkner motivo de vuelvo de fortuna en la dinámica del asunto trágico; pero digamos que ella sigue siendo el motivo trágico por antonomasia.

Segunda etapa, de Hopper a La Buddle: Entre la Religión y la Literatura.

Por entonces, Vincent F. Hopper cotejaba "el infierno" de Faulkner con los de Dante y Milton, señalando que no veía en los últimos la desesperación de aquél, pues no bajaron de un plano celestial. Revelando la atmósfera y las ideas, dio con un "tono" general, basado en el rechazo a la enfermedad, a la decadencia, a todo innoble aspecto del mundo físico. Los personajes se rebelan contra un enorme enemigo cuyo poder, al final, es insignificante como la misma rebelión —o lucha entre el cuerpo y la mente. En esta abominación de lo físico reside su arte, donde hay "un odio a la Swift por las tendencias animales del hombres y una oposición miltoniana a los males del mundo". La atmósfera patética es responsable del misterio: "una tremenda urgencia de expresar por medio de un lenguaje forzado y oscuro las profundidades y sutilezas inexpresables". Aunque Hopper sólo toque la abundancia de sensaciones físicas, bien podría desarrollarse el concepto y descubrir los efectos cenestésicos de dicha atmósfera, que, deseando revelar lo inexpresable, y siendo la compañera lírica de la narración, como se dijo, es la compañera *irracional* del asunto, que busca lo racional. Luego, Hopper ve la figura trágica de Thomas Sutpen, a quien denomina *satánico*, según fraseología de Milton: el hombre que desafía lo omnipotente; y le aplica a la novela *¡Absalón, Absalón!* esa teoría de Nietzsche respecto a la diferencia entre la ilusión apolínea de glorificación (el sueño de grandeza en Sutpen) y la pérdida dionisiaca del individualismo, que nos sumerge en la unidad de la naturaleza. Tan valioso ar-

23 *Ibid.*, 22.

gumento ha de servirnos mucho. Para Hopper, aquella novela está guiada por los principales clásicos de la tragedia, y su autor es afecto al empleo de símbolos, lo cual emparentaría su obra con el surrealismo en el llamado directo al Inconsciente.²⁴

Henri Peyre, John Arthos y Claude-Edmonde Magny abordan nuevos aspectos. El primero disuelve el estudio de Faulkner en unas referencias generales a la novela norteamericana contemporánea, cuyo principal juicio concede la naturaleza "épica" de ella. El segundo ve un rito en la proyección de asunto y estilo hacia una especial dignificación. Faulkner, escribe Arthos, realiza apasionadas investigaciones religiosas sobre el significado de las cosas: en su obra, el inquieto explorador de la verdad es la personalidad dominante; casi todo él revela alguna pretensión mítica... Claude-Edmonde Magny, que no cita a Le Breton ni a Pouillon, elucida aspectos del tiempo narrativo. Faulkner, oímos, despliega toda una leyenda en sus obras: leyenda, sobre todo, religiosa. Por lo menos una vez se refiere expresamente a la Biblia (ver ¡Absalón, Absalón!) en una forma que evoca el rito hebreo de la meditación del pasado. Aun *Santuario*, dice Magny, se explica por "esta perpetua referencia de hechos contemporáneos a un texto sagrado que les dé sentido pleno". Faulkner se afana en llevar "el hechizo sagrado" a nuestras conciencias y ensaya, por ello, algunos métodos. El más común nos da un espectador, al comienzo externo e indiferente luego cogido por unos hechos que no debieran importarle. He ahí el caso de Horace Benbow, en *Santuario*; del periodista, en *Pylon*; de Shreve MacCannon, en ¡Absalón, Absalón!, donde, a fin de hacer notable el artificio, las *dramatis personae* han muerto, no intervienen en la acción, y más bien los "espectadores" de la catástrofe, según sus simpatías, eligen cada cual a un muerto y lo reviven merced a la evocación. La competente Magny subraya, pues, la nobleza del asunto "legendario" y la honda atmósfera mágica, venida del recuerdo.²⁵

24 Vicent F. Hopper, "Faulkner's Paradise Lost", *The Virginia Quarterly Review*, XXIII (Summer, 1947), 405-420.

25 Ver Henri Peyre, "American Literature Through French Eyes", *The Virginia Quarterly Review*, XXIII (Summer, 1947), 421-438; John Arthos, "Ritual and Humor in the Writing of William Faulkner", *Accent*, IX (Autumn, 1948), 17-30; y Claude-Edmonde Magny, *L'Age du Roman Américain* (Paris: Editions du Seuil, 1948).

Robert Penn Warren añade un descubrimiento cabal. Los personajes de raza negra exhiben mejor que nadie el fatalismo; su misión es heroica, patética; ellos deben de juzgarse víctimas no sólo del medio norteamericano sino de toda una cosmogonía. Incluso aquellos que en etapa posterior a *¡Desciende, Moisés!* padecen menos por causas raciales, son dueños de una rica intimidad que es gran vena para el arte. Pueden, entonces, animar una tragedia, si no seguimos al pie de la letra los consejos de Aristóteles sobre los caracteres.²⁶

Phyllis Hirshleifer halla un ritual cristiano en *Luz de agosto*, novela sin desarrollo único, pero invadida de "sufrimientos", de referencias sistemáticas a un drama de conflicto religioso, causado por el choque entre víctimas, renegados, creyentes e infieles. El choque no cubre el plano de la acción dramática; es mero contraste de personajes, de símbolos e imágenes religiosas. Se ven las caras "suspendidas" como en "la crucifixión y ascensión mediante la muerte en la paz", hecho que sugiere un hiato entre el sentimiento y la razón, habitual en seres "crucificados". Además, Faulkner no exhibe muchos hombres en sus novelas, sino "un hombre en mil situaciones alternas que son casi semejantes, viviendo más o menos según modelos inescapables". El afán de borrar individualidades beneficia la atmósfera patética, como ya veremos.²⁷

Charles I. Glicksberg responde a las dudas de si el personaje es libre, o si hay piedad, pasión sujeta a la catharsis. Faulkner, dice, lleva a un extremo lógico el naturalismo juzgado como realismo pesimista, donde el hombre es producto del desarrollo y el medio. "Como en la tragedia griega, sabemos el final en cuanto empieza el drama". Luego, si el mundo moderno es "lugar de agónica violencia, lleno de gritos de crueldad, de olor a sangre, enfermedad y muerte"; si no hay ilusión final que justifique la tragedia, entonces "no hay intervención de la piedad: uno escucha el acento de la tolerancia que nos revela todo sin condena, sin ironía, sin sorpresa". Como se sabe, piedad y horror

26 Robert Penn Warren, "William Faulkner", **Forms of Modern Fiction**, ed. William Van O'Connor (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1948). A última hora veo que se publicó originariamente este artículo en **The New Republic**, CXV (August 12, 1946), 176-180, y (August 26, 1946), 234-237.

27 Phyllis Hirshleifer, "As Whirlwinds in the South: **Light in August**", **Perspective**, II (Summer, 1949), 225-238.

(Aristóteles añade: "otras emociones semejantes") son puestas en juego durante el espectáculo trágico y llegan a la purificación o catharsis. Glicksberg menciona una catharsis cristiana, especial, "una redención mediante la oración", que tampoco ve en Faulkner. Horror sí hay en él, y demasiado:

Faulkner es un Dostoiowski americano que exhibe, a semejanza del Gólgota, una procesión de almas perdidas, malditos, injuriados, psicópatas, condenados, pero sin introducir jamás la catharsis de la fe cristiana. No hay redención por medio de la oración...²⁸

En fin, Glicksberg junta los personajes en una clase: "Estas criaturas... pecan y sufren..., cohabitan como animales dementes y matan como criminales, y luego son perseguidos por las furias de la propia conciencia; hombres que buscan ciegamente, indignos de compasión o de admiración, pues no hay triunfo particular en su caída, ni significado en su muerte. Su tragedia está llena de sonido y furia, que nada significan". He aquí el tipo de personalidad revelado en la caracterización:

La personalidad se manifiesta plural, impredecible dada su complejidad, llena de honduras traicioneras, libidinosas, de tumbos y remolinos de pasión que nos absorben. Sólo hay el dinámico flujo del inconsciente, el brote de los impulsos reprimidos, la respuesta del super-ego, que trata de encarcelar al irreprimible *id*.²⁹

Es lástima que Jean Simon, en el volumen *Le Roman Américain au XXe Siècle*, registre únicamente la *noirceur* de Faulkner, sin estudiarla, y que Edgard W. Whan no ahonde lo que había empezado a mirar bien (*¡Absalón, Absalón!* fue para él un mito gótico), alejándose de brillantes conclusiones que le pudieron llevar al campo de la tragedia. Kenneth La Buddle, al revés, abrió la mejor senda en la interpretación de "El oso": trama y técnica narrativa eran guiadas por fines más altos que los de la novela.³⁰

28 Charles I. Glicksberg, "The World of William Faulkner", *The Arizona Quarterly*, V (Spring, 1949), 51.

29 *Ibid.*, 49.

30 Jean Simon, *Le Roman Américain au XXe Siècle* (París: Boivin & Cie., 1950); Edgard W. Whan, "Absalom, Absalom! as Gothic Myth" *Perspective*, III (Autumn, 1950), 192-201; y Kenneth La Buddle, "Cultural Primitivism in William Faulkner's 'The Bear'", *American Quarterly*, 2 (Winter, 1950), 322-328.

Tercera etapa, de la Antología "Two Decades of Criticism" en adelante: La crítica cierta.

El año de 1951 fueron publicados importantes trabajos: la antología de estudios críticos, por Hoffman y Vickery; el libro de Campbell y Foster; el ensayo de Lewis sobre "El oso"; el de Brooks, referente a la definición de la inocencia en *¡Absalón, Absalón!*; el de Sullivan, acerca del designio trágico en dicha novela. Y se presentó la audaz tesis de Griffin, que yo he revisado en la Universidad de Columbia, donde esta larga vena crítica culmina, si bien el autor no hace recuento alguno de la bibliografía sobre el aspecto trágico.

En aquella antología veo el ensayo del lúcido Rabi. Negando a quienes tildan a Faulkner de historiador del sur de Estados Unidos, sostiene que el novelista persigue "la resurrección de los mitos y el renacimiento del sentido de la tragedia". Nadie como Rabi penetra en el fatalismo de los héroes y en el tono. El fatalismo reposa en la inconsciencia, la metódica sombra en que viven los hombres y la palabra misma; Faulkner no descifra el universo y su lenguaje más bien confunde. En las tinieblas "el hombre se mueve como Edipo, silenciosa y ciegamente, las manos extendidas"; padece en medio de testigos, coros y mensajeros de vitales novedades. "Penosamente busca revelar el drama, al paso que el coro, atemorizado, implora y profetiza". De rato en rato, a la escena en que dialogan héroe y coro, llegan los mensajeros, "espléndidamente líricos, y desplazan la quietud y el caos. Al obrar, el héroe es silencioso, sea porque no tenga nada que decir, absorbido por el acto, o sea porque la violencia de sus imprecaciones lo demuden". La mudez y la vida a ciegas son símbolos del primitivismo, que, sumado al desorden fundamental del estilo, constituye insalvable diferencia para con la tragedia griega. Dicho en otra forma: las fuerzas responsables de la fatalidad ("los dioses", en términos griegos) no son entendidas ni explicadas por los héroes:

...para (ellos) los dioses no son definidos nunca; permanecen en el fondo, aún más encondidos a causa de su vaguedad. La tragedia griega concedía al menos una esperanza, pues el hombre podía explicar los hechos de los dioses en términos de una estricta concepción de justicia. Nietzsche dijo bien al acentuar el consuelo metafísico que la tragedia deja en el espectador. No obstan-

te el escondido tema de la fatalidad, la tragedia griega conoce un Prometeo que asumió la pena de un crimen a fin de crear la raza humana, y una Antígona que simboliza la eterna ley y no la ley escrita. Imaginemos por un instante lo que hubiera sido de la tragedia griega si todos sus héroes fuesen como Prometeo o Antígona. Sería la tragedia de la libertad, no de la fatalidad.³¹

El hombre que "podía explicar los hechos de los dioses en términos de una estricta concepción de justicia" y el "consuelo metafísico que la tragedia deja en el espectador", no los hay en Faulkner; en sus novelas nadie se afana por comprender el universo, darle un sentido o influir en su curso, ya que dicho propósito es fútil y cómico; en la vida, "la lucha es intrínsecamente absurda, porque el universo mismo lo es".

Sin la voluntad humana, causa primera del vuelco de fortuna, y jugando la fatalidad el papel máximo, metódica la oscuridad de personajes, trama y estilo, ¿qué tenemos sino un universo irracional, ilógico, muy opuesto al desplegado por la tragedia griega o clásica? A Rabi le debemos esta enorme deducción.

William R. Poirier nos relata de dónde vienen algunos héroes faulknerianos. De la historia, en *¡Absalón, Absalón!*, pues se ha dicho que, a través de Thomas Sutpen, esta novela reproduce las etapas de la vida sureña. Cowley y Miner piensan igual, sin ver lo imaginario, o al menos lo diferente que es Sutpen del hombre real que pudo existir.³² Sólo desde un plano simbólico, Faulkner maneja anécdotas que bien pueden ser históricas, pero tan pequeñas y psicológicas, que si el novelista no las recoge, nadie más lo ha de hacer.³³

R. W. B. Lewis nos lleva a terrenos más literarios. Estudia la novela corta "El oso", para todos simbólica y ritual. Si algunos

31 Ver por Frederick J. Hoffman y Olga W. Vickery, eds. **William Faulkner: Two Decades of Criticism** (East Lansing: Michigan State College Press, 1951), p. 135.

32 Según Miner, Sutpen se basaría en la figura real de Alexander H. Pegues. Ver el capítulo IV de **The World of William Faulkner** (Durham: Duke University Press, 1952), por Ward L. Miner.

33 William R. Poirier, "Strange Gods in Jefferson, Mississippi. Analysis of *Absalom, Absalom!*", **Two Decades of Criticism**, pp. 217-243.

ensayistas defienden un aura como de Viejo Testamento en novelas y cuentos previos a *¡Desciende, Moisés!* (que engloba, como es sabido, "El oso"), dado el despliegue de violencia y de estilo ceremonial, en cambio,

... "El oso" puede ser juzgado como la primera aventura de Faulkner hacia el mundo más libre y útil, después de la Encarnación.³⁴

De hecho, esta narración es para él un ritual:

... es un cántico que relata el nacimiento, el bautismo y las primeras experiencias de Isaac McCaslin; su estilo es ceremonioso y no carece de vagos hechos de milagro... presenciamos un acto expiatorio que puede llegar a convertirse en redención.³⁵

El asunto dibuja una personalidad arquetípica. Isaac, el héroe que desde los diez años toma parte en la ceremonia anual donde tratan de cazar a Old Ben, el oso un poco humano; que a los dieciséis ve la muerte del animal; y que a los dieciocho vuelve a la región boscosa y añora el tiempo en que vivía Old Ben, resulta ennoblecido por el aprendizaje de reglas edificantes, de un modelo ritual de conducta. Puesta la narración en 1880, más o menos, en los bosques del Mississippi (esa "frontera" que debían superar en la marcha al oeste de los *pioneers*),³⁶ ella propone la posibilidad de fundar en un área geográfica nueva, todavía inhallada, "una genuina y radical libertad ética, como la de tiempos bíblicos en el jardín de Edén". Isaac, subraya Lewis, es el primer hombre de Faulkner que entiende la historia de América, simbólica tierra diferente y decisiva para una moral nueva. Más que nada, "El oso" viene a ser un relato de hechos primigenios, de la vida en busca del honor y de la muerte catastrófica. Las víctimas

34 R. W. B. Lewis, "Hero in the New World, William Faulkner's 'The Bear'", *Kenyon Review*, XIII (Autumn, 1951), 641.

35 *Ibid.*, 641-642.

36 Para el significado de "frontera", ver por Frederick Jackson Turner, *The Frontier in American History* (New York: Henry Holt and Co. Inc., c 1920).

caen una a una: el deiforme Old Ben, el inolvidable perro Lion, después Boon, el valiente cazador que mató al oso; pero hay también un renacer, una cabal transformación del genio de Isaac, hecho de rigor en las tragedias y que equivale a un segundo nacimiento. Lewis cita a Jung: el nacimiento del héroe es rebrote de la madre-esposa, la segunda madre que, a menudo de naturaleza animal, resulta siendo macho. He aquí a Old Ben, la "madre" terrible en el mito del héroe Isaac, el muchacho devoto que no le dispara y, transforma así el poder de matar en la "caridad" de no hacerlo, dibujando el vasto cambio de una época a otra, el gigantesco paso de la era pagana a la cristiana.

Lo dicho ha de confirmarse luego en parte. Los de Cleanth Brooks, aunque breves, son juicios valiosos. Su estudio de la inocencia en Thomas Sutpen lo lleva a sostener que la *harmatia* o error fatal del héroe trágico ("el paso en falso, dado en estado de ceguera") es la moderna creencia de que no hay complejidades en la vida. Según Brooks, hasta el final Sutpen exhibe aquella inocencia: nada aprende nunca este yanqui, este "planeador" racionalista y científico, que no desea sino dominar la naturaleza. Su inocencia pertenece al hombre moderno que confía demasiado en sus medios, olvidando por completo la idea ortodoxa (la del pecado original, gracia y expiación) defendida en la novela. Dejando a Brooks, podemos tener, en el caso de Sutpen, no una víctima del trágico revés de fortuna, sino de un error de época. Muy comparable a Edipo y Macbeth, a su modo inocentes también, Sutpen, en cambio, no reconoce el mal que hizo. Hemos verificado lo dicho por Rabi: ³⁷ excepto Isaac, los héroes de Faulkner no comprenden el universo.

Queda para Pierre Emmanuel el sentido del pecado, el vínculo religioso con un pasado que va más allá del pasado propio, "con un panorama especial de mitos universales reconstruidos en un molde familiar, y tanto, que no vemos la diferencia entre la familia y los mitos que viven y brotan de ella. A lo que parece, [en Faulkner] la fatalidad no es fuerza ciega sino realidad orgánica..." Los héroes viven en estado pecaminoso, definido éste como una situación donde parte de su intimidad escapa a ellos, pero es la única que les hace vivir. En Faulkner, el pecado es rea-

³⁷ Cleanth Brooks, "Absalom, Absalom!: The Definition of Innocence", *Sewanee Review*, LIX (Autumn, 1951), 543-558.

lidad básica, no meramente casual, ni menos transgresión de leyes morales, como en Mauriac: es pecado original, condición humana, que hace, de los hijos, padres de sus padres, según el juicio de Kierkegaard. Añade Emmanuel: aquí reposa el método faulkneriano de evitar el orden temporal, dado que él sólo ve un presente simultáneo. Todo mira a la vez con un "ojo divino", frase enunciada, en verdad, por Magny, y en cierto modo por Lewis. El pequeño ensayo de Emmanuel nos ha de servir cuando estudiemos el origen del asunto trágico y digamos de qué campo cultural extrae Faulkner sus temas.³⁸

Leonard Doran enumera las pocas veces en que Faulkner respeta las unidades de tiempo y lugar (unidades no aristotélicas, pues la *Poética* sólo se refiere directamente a la unidad de acción), y registra su modo de manejar la acción dramática y el suspenso. ¡Lástima que no haya enumerado las infinitas veces en que Faulkner desdeña dichas unidades, innecesarias hoy, y en el teatro griego también, para ganar el máximo valor estético.³⁹

Dos jugosos capítulos del volumen de Campbell y Foster se dedican a nuestro tema. El llamado "El mito del pesimismo cósmico" despliega el universo de Faulkner, que opone, leemos, el determinismo a la responsabilidad del individuo, y más profundamente que en O'Donnell, se analiza también "un mito" en la obra. Si, con palabras de Wellek y Warren, mito es "cualquier historia compuesta anónimamente, que se refiere a orígenes y destinos, a las explicaciones dadas por la sociedad a los jóvenes acerca de la existencia del mundo y la conducta humana: imágenes pedagógicas de la naturaleza y el destino del hombre", entonces Faulkner debe elegir o el mito cristiano, de venturoso destino para el hombre, con la virtud recompensada cósmicamente, aquí o en otro mundo; o el mito pesimista, que define al hombre como la trágica víctima de un universo caótico (si no maligno), y don-

38 Pierre Emmanuel, "Faulkner and the Sense of Sin", *The Harvard Advocate*, CXXXV (November, 1951), 20.

39 Leonard Doran, "Form and the Story Teller", *The Harvard Advocate*, CXXXV (November, 1951), 12, 38-41.

de la muerte le da una perfecta aniquilación. Faulkner elige, al parecer, el segundo.⁴⁰

En esta atroz exhibición de un universo donde falta la creencia en el primer mito (exhibición favorable a una posterior etapa de prédica moralista), ¿son libres o no los personajes así fundados y qué clase de tragedia ellos animan? Campbell y Foster responden: *La paga de los soldados* debe su pesimismo a rápidos y frecuentes viajes del autor, que se mueve de los hechos trágicos a unos comentarios poéticos; el pesimismo lo da una elocuencia swinburniana y soñadora; mas ni en ella, ni tampoco en *Mosquitos*, hay excusa de hechos catastróficos para el desborde verbal. Sea de ello lo que fuere, dichas novelas proponen las bases del mito: "la frustración humana y la catástrofe tomadas como reflejo (y quizá como parte) de la confusión trágica del universo mismo". Las dificultades de encarnar este tipo de tragedia cósmica en otra de móviles humanos, han de esfumarse luego, con la maduración del artista. Novelas como *Sartoris* y *Santuario* llenan un estadio medio, entre el dudoso método narrativo de las primeras y el cabal aprovechamiento de la tragedia cósmica. Ya los comentarios poéticos se ven ligados a la narración: "someten los personajes a una relación de justicia literaria, y son, paradójicamente, símbolos de una fatalidad que no discrimina... y que destruye a malos y buenos por igual". Los hombres de apellido Sartoris encarnan ideas de Pirro: una extraña combinación de belleza, violencia y fatalidad, que no tragedia; la vida no es más. El aluvión melodramático de *Santuario* deja fría a Temple, ganada por el "caos cósmico", la "estación de lluvia y muerte". (No puede llamarse libre aquel tedio final, según Brooks). Más bien, Quentin III, cotejado una vez con Hamlet, abre la puerta del suicidio, tras los pecados de su hermana, el cinismo del padre que todavía lo instruye en una escuela de degradación, y el malsano incesto irreal; se da muerte a fin de no olvidar aquellos hechos ni habituarse al desdoro. Resulta libre para castigarse con su mano.

No es común, no, que venza la libertad; muy al contrario. *Luz de agosto* y *¡Absalón, Absalón!* enseñan el motivo, en la na-

40 Harry Modean Campbell y Ruel E. Foster, "The Myth of Cosmic Pessimism", *William Faulkner: A Critical Appraisal* (Norman: University of Oklahoma Press, 1951), pp. 114 ss.

rración, de una vasta culpa social: el sur "maldito por Dios" a causa de haber elegido la esclavitud de los negros, a quienes Faulkner llama "una raza maldita y condenada a ser siempre parte de la condena, de la raza blanca y una maldición por los pecados de ésta". ¡Absalón, Absalón! da con el culpable de la tragedia, el villano Thomas Sutpen, producto de la maldición cósmica. Más libres y menos desgraciados que Quentin III, algunos personajes de ¡Desciende, Moisés! discuten el "dilema" de Dios. Isaac McCaslin sostiene que Dios debe ser responsable del bien y el mal. "Pero", explica a su primo McCaslin Edmonds,

yo sé lo que tú quieres decir. Que habiéndolos creado (a los hombres) El mismo debía saber que no tendría más esperanza de lo que podía tener de orgullo y dolor pero El no esperó El sólo aguardó porque El los había hecho: no sólo porque les había dado vida y movimientos sino porque había tenido ya tantas angustias por ellos: tanto tiempo angustiado por ellos porque El había visto cómo en casos individuales eran capaces de cualquier cosa alta o muy baja recordaba con estupefacción incompreensión fuera del cielo donde también fue creado el infierno y así El debe admitirlos o de otro modo admitir Su igual en cualquier parte y así no ser ya más Dios y por consiguiente debe aceptar la responsabilidad por lo que El mismo hizo para vivir con El mismo en Su solitario y supremo paraíso.⁴¹

«Jorge Puccinelli Converso»

Además, Isaac, oponiéndose a una larga tradición, repudia las tierras que heredó, pues él no las cree suyas, debido a la idea de que el suelo no pertenece a nadie; propugna la humildad ante la naturaleza, símbolo de fuerzas que dominan el universo. Es uno de los pocos personajes libres, si bien la libertad le enseña a someterse ante lo suprahumano.

Campbell y Foster no olvidan la tensión entre el determinismo cósmico y la responsabilidad individual. Ambos hechos coexisten en Faulkner, a quien o le indigna o le apena la humanidad. El conflicto no se resuelve, pero "busca un escape que no sea a través de la fe ni del hedonismo. Faulkner no da solución ni catharsis" y en sus últimos libros crea personajes "buenos", sólo que en número escaso y en el seno de una perversidad so-

41 ¡Desciende, Moisés!, p. 220. Citado por Campbell y Foster.

cial, donde el poco bien practicado "no tiene apoyo en el universo ni en poder hipotético alguno fuera de él".

El capítulo "Primitivismo"⁴² revela que Faulkner acepta en su arte "la naturaleza como norma" y que ensaya el método de los artistas primitivos, o sea, el de la regresión, del retorno. Se afirma que el personaje faulkneriano, tan primitivo, no encaja en la sociedad contemporánea. De un modo u otro, eligiendo sanamente la devoción ritual por viejas y casi nómadas formas de vida (así actúan Sam Fathers e Isaac McCaslin), o sufriendo de modo inconsciente la índole de su atavismo (así, Joe Christmas), ellos reflejan, a la vez, corrupción, debilidad y rebeldía ante la civilización industrial. El mismo elogio del Negro, hondo en Faulkner, es una elección moral. ¡Distintos, aun en la desgracia, son los dulces negros de *El sonido y la furia* y el diabólico Joe Christmas, cotejados con estos blancos moralmente débiles: Bayard Sartoris, la familia Compson, Popeye, Benbow, Temple Drake, la familia Sutpen! Cuando el hombre negro se corrompe (ver el cuento "¡Desciende, Moisés!"), automáticamente su conducta es la del blanco: el protagonista Samuel Worshman Beauchamp nos lo enseña. La naturaleza impone reglas y el hombre salvaje es noble; he aquí sus virtudes: resignación, honradez, valentía, apego físico a la naturaleza y pesimismo tolerante.

Luego, Campbell y Foster hurgan la trama y la alegoría en "El oso", relato de un primitivismo que toma formas sacramentales y con muchos símbolos de esa "religión" que venera lo silvestre y animal. Podemos ver dichas ideas en otras novelas y personajes que Campbell y Foster no tocaron, y donde, a falta de alegorías rituales, hay "el primitivismo conceptual", valioso para entender los personajes. La gran población de neo-primitivos, blancos y negros, hombres, mujeres y niños, revela a Faulkner como anti-intelectual, enemigo de un razonado despliegue del conflicto, y más bien, proclive al drama psicológico de seres en quienes vemos, en tormentosa ebullición, riadas de impulsos inconscientes.

Aunque Ernest G. Griffin no mencione una adecuada bibliografía, en él culmina esta corriente crítica. Emprende una tarea sólo al comienzo sistemática de elucidar si Faulkner emplea o no la técnica de la tragedia. Con ideas de Aristóteles, Nietzsche, Wood Krutch, Cornford, el poeta Yeats y el novelista Lawrence,

42 William Faulkner: A Critical Appraisal, pp. 140-158.

busca la definición de la tragedia. Como, según Aristóteles, ella es "imitación de una acción", y como, según Griffin, las acciones pueden y no pueden ser nobles, resulta secundario el papel del personaje y su evaluación moral. ¿Qué nos falta en el mundo contemporáneo, pues, para el resurgimiento de la tragedia?

Del mundo actual, para crear la tragedia necesitamos, no acciones buenas ni personajes nobles, sino una acción tratada seriamente y tan completa como nuestra imaginación pueda concebirla... ella incluirá todo el ritmo de felicidad y miseria, el espectáculo de la empeñosa vida humana desplegándose contra la terrible oposición de fuerzas, más allá de la comprensión de valores simplemente humanos éticos y sociales... Antes de ver la tragedia como un producto de ciertas épocas históricas favorables que dieron lugar a cierto tipo de personajes, nosotros la vemos como una norma general en la vida, que es siempre el "argumento" potencial de la tragedia. Las acciones devienen un concepto profundo que no significa meramente los hechos, sino el simbolismo de un ritmo más profundo y universal en la vida.⁴³

Esta cualidad trágica, por supuesto, amengua cuando los personajes son simplemente humanos (como en Eurípides), o cuando (en las novelas modernas) hay gran dedicación por ellos, desdeñando los demás elementos trágicos. Para ser tal, una tragedia debe hacernos sentir el flujo de la vida, "aquella armonía del universo que da un fondo fatalista de destino a la lucha de la voluntad humana". Y en seguida, Griffin estampa el juicio que aguardábamos. ¿Por qué son trágicas las novelas de Faulkner y algunas obras de diversas funciones literarias, escritas aun hoy día? Pues por el uso del coro o su equivalente, el cual nos revela ese "fondo fatalista", esa "norma general en la vida", cuya esencia es indefinible:

...es casi imposible describir el fondo trágico, simplemente porque se halla fuera de nosotros, en los límites de nuestro alcance; las Hadas, las Furias, la insondable

43 Ver la tesis inédita (Universidad de Columbia, 1951) por Ernest G. Griffin, "William Faulkner and the Tragic Ritual", 7-8.

naturaleza, la armonía universal, el coro de Anons, la conciencia de la raza, el id, el inconsciente colectivo, aun "el tiempo que tiene una bolsa en la espalda", o "lo Perdurable" (términos de Shakespeare), son apenas oscuros vocablos para describir lo que más bien se entiende implícitamente en el estudio de las obras dueñas de gran visión trágica. Por razones de conveniencia emplearemos el término "dionisiaco", de Nietzsche.⁴⁴

El segundo argumento de Griffin defiende cómo, en la tragedia auténtica, el fondo trágico resalta y absorbe el personaje. Según Yeats, dice, "en las grandes épocas del drama, el personaje disminuye o a veces desaparece, y en cambio, hay un gran sentimiento trágico". Sin embargo, cuando dicho fondo, o destino, se acentúa, los personajes no devienen hojas en el viento, sino que la lucha de la voluntad humana se hace mayor: he ahí los intensos personajes de la tragedia griega, cotejados con los más débiles (sic) de Shakespeare, en quien el destino se amengua y el hombre resulta ensalzado.

Griffin, así, reconoce el fondo fatalista como elemento supremo para calificar una tragedia, a más de un personaje que sucumba merced al destino y no a poderes humanos. El coro es el recurso técnico de enseñar el "fondo".

Si una novela moderna reúne las dos condiciones (el coro y el personaje) ella será trágica siempre y cuando, parece añadir Griffin, que también emplee las peripecias y la anagnórisis. Apliquemos lo dicho a nuestro objeto:

La mayor contribución de William Faulkner a la literatura (y el elemento que lo ha hecho escritor de escritores) debe ser, creo, su reacción contra el exceso en pintar el personaje...⁴⁵

O sean, coro y personaje, sí, pero más que nada coro, entonación trágica, y el resto en segundo plano. Muchas páginas de Griffin se dedican a "Hojas rojas" y "El oso". Sin saberlo, sostienen y amplían los juicios de Whittemore respecto al sacrificio del esclavo negro que restablece la armonía de la tribu con la aceptación de su muerte, después de cumplir el rito de la fu-

44 *Ibid.*, 9.

45 *Ibid.*, 30.

ga, durante la cual se modifica su existencia. Aun cuando Griffin juzgue fundamental el manejo de las peripecias como núcleos del coro, y relegue la anagnórisis, se afana mucho por indicar en qué escena del primer relato vemos a esta última: en la picazón de la culebra, dos veces repetida, que fuerza al esclavo a comprender su destino. Al final, cuando él es capturado (debe morir junto al jefe de la tribu, por no alterar el viejo orden de su sociedad), el hombre canta, rendido y feliz. Muere para darse a los otros. El renacimiento es innegable.

El coro, más o menos dramático, lo forman acá unos indios que rodean al esclavo, intervienen en la acción y comentan los hechos. En cambio, en "El oso" hay más una entonación coral, proveniente del estilo, que un movimiento, digamos, escénico, y todavía menos un contrapunto entre los miembros del coro y el protagonista. Old Ben es llamado el "inconsciente colectivo del grupo" y la "actualización visual del demonio". Muere con él la sociedad "natural", ambos condenados a desaparecer, debido a la evolución histórica. Griffin no iguala a Campbell y Foster en el estudio del simbolismo; pero señala el rito desempeñado por el sacerdote Sam y el novicio Isaac en el bautismo; la majestad de Old Ben, el demonio; la seducción del paisaje elemental. Y hace del perro Lion un héroe que representa el salvajismo del nuevo orden: "héroe que mata lo que ama y pone fin a la sociedad en que fue excelso".

Finalmente, como dejamos dicho en la Introducción, Griffin denomina trágicas a muchas narraciones en que hay fugaces parodias de argumentos mitológicos. Error suyo, puesto que la parte no hace el todo. Discutir si el personaje cristiano, habitual en Faulkner, puede ser un héroe trágico, es ya un tema noble. A propósito de Quentin III, leemos:

...dentro de las normas de la doctrina cristiana, que exalta lo eterno, el creyente puede no ser tenido como un personaje trágico; pero dentro de las normas de la visión del artista, puede llegar a serlo. Tomemos al mismo Cristo. Juzgado como parte del sacrificio y del renacimiento ritual, es un héroe trágico; pero ya como Hijo de Dios, Omnipotente y Absoluto, no podemos aplicarle el mejor sentido de aquella palabra.⁴⁶

46 *Ibid.*, 67.

Por otra parte, el ensayo de John Lydenberg sobre "El oso" enfoca así el personaje:

Faulkner ve el hombre en el seno de una eternidad, de una intemporal confusión de pasado y futuro, quien obra no como una criatura racional y deweyana, sino como un animal natural, inconsciente, pero muy moral. Estos hombres no se entienden a sí mismos, y menos los entienden Faulkner y sus lectores.⁴⁷

Lydenberg revela, también, su concepto del sacrilegio, nuevo en la crítica: el rito debe traer consigo la muerte y la retribución trágica, que no sea júbilo ni duelo; sacrilegio explicable por el pecado original en que se hallan quienes desean matar a Old Ben, debido a que son sureños. "El pecado original les enajenó irrevocablemente de la naturaleza. Así, la conquista de Old Ben se convierte en una violación". Para Lydenberg, todos los personajes y animales son simbólicos, y la sección IV del relato no posee estructura dramática.

El libro de Ward L. Miner,⁴⁸ más dado a calificar de historiador a Faulkner, exhibe poco interés; tan sólo unas referencias al simbolismo cristiano de *El sonido y la furia* (tomadas de Summer C. Powell, cuyo ensayo hemos de ver), *Luz de agosto* y *¡Absalón, Absalón!*, y cotejos entre Eliot y Faulkner como autores religiosos afines, aunque Faulkner no acepte el orden de las instituciones eclesásticas. Dichas novelas representan "el minucioso análisis moral de la sociedad que (Faulkner)-ha creado... (él) es un moralista que lamenta la decadencia, así como Jeremías lamentó la decadencia de Israel". "El oso" le da pie exclusivamente para ver la propiedad de la tierra y la condición de los negros.

"The Symbolic Action of Sin and Redemption", tesis universitaria de Lawrence S. Dembo, fija el método a través del cual el simbolismo cristiano alcanza una figuración dramática; método éste de alegoría, o representación externa del conflicto moral habido en el seno del universo cristiano, entre fuerzas personificadas del bien y el mal. Faulkner describe la reacción psicológi-

47 John Lydenberg, "Nature Myth in Faulkner's 'The Bear'".

48 Ward L. Miner, **The World of William Faulkner** (Durham. Duke University Press, 1952).

ca del individuo ante el mundo condicionado moralmente. La moderna realización de esta vieja técnica que forjó el *Faerie Queenie*, de Spenser, es un dramatizar del plano moral dentro de un contexto ideológico múltiple, empleando a la vez múltiples alegorías. Dembo no añade si en Faulkner este dramatizar es fiel a los principios trágicos.⁴⁹

Jean-Jacques Mayoux, luego de admirar la maestría con que Faulkner hace que veamos presentes e inmediatas las escenas, valiéndose de metáforas al modo de Conrad, estudia el extraño aspecto físico de los caracteres, quienes poseen majestad de estatuas. Afirma: "le corps et l'être sont chez lui (Faulkner) dans une relation instable, souvent ironique, jamais contingent d'ailleurs". El cuerpo del personaje "marque les manques, les échecs, les faiblesses et les démenes comme il marque les forces du vouloir-vivre". Pero, aun concediendo atención a la fisonomía, Faulkner no tiene una ordenada tipología; agrupa a los personajes mediante una clasificación meramente biológica. Desea que el cuerpo lo diga todo y sea un instrumento cuyos gestos equivalgan a un lenguaje corporal. (Temple Drake, por ejemplo, muestra su desorden mental con ademanes de títere). Y del cuerpo, en los ratos de pasión, se aleja la conciencia: "la conscience cessait alors d'être synchronisée avec son corps, qu'elle se détraquait, se mettait en avance ou en retard sur le geste, l'attitude, l'état du corps".

Todavía hay una angustia mayor cuando el personaje imagina símbolos que revelan el atroz momento en que vive. (Mayoux no lo dice, pero recorda los símbolos en cabeza de Temple Drake, descritos por Lawrence S. Kubie). El nos entrega su intimidad por medio de lo que es irreal, ficticio; todo personaje es una simple ilustración de alguna idea del novelista y se halla a merced de quien lo imagina, pues

il s'en faut que les personnages soient à la merci de qui les imagine et que, même s'ils sont d'essence spirituelle, ils ne soient qu'un jeu de l'esprit.⁵⁰

49 Lawrence S. Dembo, "William Faulkner: The Symbolic Action of Sin and Redemption", tesis inédita (Universidad de Columbia, 1952).

50 Jean-Jacques Mayoux, "La création du réel chez William Faulkner", *Etudes Anglaises*, Ve année, 1 (Février, 1952), 34.

Como el mundo de Faulkner es "un pasado que se debe purgar", pasado que viene a ser "la inconsciencia del presente", volver atrás equivale a dar el primer paso de "esta gran catharsis". El drama faulkneriano se entiende como un psicodrama del presente. Hay una ingeniosa manía en el Faulkner de *El sonido y la furia*, que resulta errada, si desea ser trágico. El pasado de los Compson reaparece sin cronología, sin coherencia en la cabeza de Benjamín; notable parentesco con Strindberg y algunas técnicas expresiones o anti-realistas: la vida de los personajes la marcan los traumatismos. Parodiando a Teófilo Gautier, quien era un hombre porque el mundo exterior estaba en él, Faulkner puede decir que lo es, ya que sólo existe el mundo interior. Se nos antoja un idealista platónico; para él no hay otra materia que las materializaciones, los signos, los símbolos, las fuerzas que reposan en la existencia. Aserto mayor, junto a otro, donde Mayoux, reuniendo a los personajes en una clase social, afirma que ellos expresan la angustia de un grupo perdido en una sociedad desintegrada:

...des représentants dissociés de cette société et de cette classe, jetés par les vagues de l'histoire hors de la réalité comme des poissons seraient jetés hors de l'eau, et délirant sur l'élément perdu.⁵¹

«Jorge Puccinelli Converso»

A partir de 1952, si bien escasean los estudios integrales respecto a los elementos trágicos, hay muchos juicios reveladores. Únicamente el volumen del Irving Howe, periodístico y superficial, es huérfano en pasajes pertinentes. La tesis universitaria de Eugene J. Hall analiza los personajes en su doble papel de nexos estructurales y nexos temáticos, o más bien, núcleos que organizan las novelas. Por lo demás, Hall presenta una atinada cronología de los asuntos, por la cual nos hace ver que Faulkner se dedica más al siglo XX, cuyas épocas varían conforme avanza la edad del autor, que a escribir la historia del Sur. Faulkner mismo dijo una vez que sólo había escrito del Sur que directamente conoce: queda, pues, desvirtuada la teoría de Cowley,

51 *Ibid.*, 39.

ganoso en enseñar que Faulkner se apega a la crónica y a la historia.⁵²

Yo mismo, en la tesis del bachillerato, fui llevado por la urgencia de deslindar el tipo de tragedia, amén del tono o atmósfera. La llamé "tragedia enfrenada", distinta, pues no sigue un planteamiento progresivo ni se resuelve en una catharsis auténtica; es demorada, contenida, a fin de que el aura dramática sea eterna y penda sobre nuestras cabezas. Dicha aura termina ahogando los personajes y el asunto. Faulkner puebla sus novelas de hechos catastróficos, pero relega la acción principal; ¿no puede su tragedia ser un artificio creado por el estilo? Cuando me expuse en los temas del narrador, en las técnicas del tiempo y la arquitectura narrativa, me alejé de los que hoy refiero; no obstante, en la sección "Relaciones entre autor y personaje", subrayé la paulatina esclavitud de los caracteres, reducidos por fin a vacuas ilustraciones de las ideas de Faulkner. Si *Quentin III*, *Joe Christmas* o *Thomas Sutpen* dejan honda impresión, en las últimas novelas se rinde demasiada pleitesía a la prosa poética (equivalente del coro, según Warren Beck) y ya no vemos tragedia ni héroe, sino confusa marea verbal.⁵³

W. R. Moses sigue a quienes tienen a "El oso" por un mito; Jules Newman se dedica más bien a fijar el tipo de religión de que Faulkner es devoto; y en todo un libro, William Van O'Connor no da opinión alguna al respecto.⁵⁴

«Jorge Puccinelli Converso»

(Continuará)

52 Irving Howe, *William Faulkner: A Critical Study* (New York: Random House, 1952); y Eugene J. Hall, "Character as Structure and Theme in the Novels of William Faulkner", tesis inédita (Universidad de Columbia, 1952).

53 Ver la tesis inédita (Universidad de San Marcos, 1952) por Carlos-Eduardo Zavaleta, "Algunos experimentos de William Faulkner en la novela".

54 Ver W. R. Moses, "Where History Crosses Myth: Another Reading of 'The Bear'", *Accent*, XIII (Winter, 1953); la tesis inédita (Universidad de Columbia, 1953) por Jules Newman, "The Religion of William Faulkner"; y William Van O'Connor, *The Tangled Fire of William Faulkner* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1954).

Nuevos estudios ingleses

por ESTUARDO NÚÑEZ

Con posterioridad a la publicación de mi libro **Autores Ingleses y Norteamericanos en el Perú**, aparecido en 1956, he hallado la sugestión de nuevos asuntos dentro de la misma materia que ahora reuno a manera de apéndice de dicho volumen.

GONZALEZ PRADA Y LA CULTURA INGLESA

En las páginas de un libro sobre el influjo anglosajón en las letras peruanas, (1) pude ya hace algún tiempo perfilar la magnitud de la cultura inglesa de González Prada, tanto como la comprobación de que hay que reconocer a dicha gran figura de la cultura peruana el constante mérito de haber vinculado siempre a nuestro conocimiento, en plena vigencia de su gloria literaria, a los más grandes y selectos espíritus de las letras universales, fueran franceses, italianos, alemanes o ingleses. Algo más encontramos entonces y era su capacidad selectiva y visión crítica para revelar nombres contemporáneamente desconocidos para el gran público, como en su época Oscar Wilde y Shelley, y que en lo posterior habrían de tener una vigencia extraordinaria. Ni Milton ni Pope ni Byron habrían de ser sus predilectos, pero sí Thomas Moore, Ossian y Percy B. Shelley. De otro lado, en su formación ideológica habían operado cierto influjo Carlyle, Benjamín Fran-

(1) Estuardo Núñez, **Autores ingleses y norteamericanos en el Perú**, Lima Editorial Cultura, Ministro de Educación Pública, 1956. 480 pp.

klin, Emerson y Walt Whitman, este último en lo que se refiere a la técnica del "polirritmo" tan cultivado por Prada, y aun también John Ruskin y Dante Gabriel Rosetti, en cuya afición es copartícipe con José María Eguren, tan afín a Prada en sus gustos estéticos.

Repugnaba a Prada y a su espíritu insobornable de hombre libre cierta literatura "comprometida" con los gobiernos o que se hacía eco de presuntos nacionalismos con que se doraba una política imperialista. Demuestra tanto su cultura inglesa como su espíritu ampliamente democrático el siguiente párrafo que encontramos en su ensayo "La Poesía" que se ha insertado en su libro *Nuevas Páginas Libres*, (2) muy rico en revelaciones sobre estos aspectos anglófilos de Prada:

"Nada tan repugnante como un Alfredo Austin celebrando la *Cabalgada de Jameson* o un Kipling y Swinburne convirtiéndose en los Apolos de Roberts, de Cecilio Rhodes y del populacho inglés. "¡Herir y herir con fuerza!", exclamaba el radical Swinburne, como gritaría un piel roja, o un café o un Guillermo II. ¿Habrían cantado así un Milton, un Shelley y un Byron? Al poeta de una nación civilizada le cumple sustituir la patria de los montes, de los campos y de los ríos con la patria de las ideas y de los sentimientos: proclamar que nuestros verdaderos hermanos no están en los individuos que tienen nuestra misma nacionalidad, sino en todos los hombres que batallan por la verdad y la justicia. Cuando las turbas populares rugen por la carne o la bolsa del vecino, el verdadero poeta setransforma en domador, empuña el látigo y el hierro para contener a la fiera".

Aunque, como ya se ha dicho, la obra de Byron distaba bastante de coincidir con los gustos de Prada, sobre todo en su época de madurez, es a él a quien por circunstancias diversas se refiere expresamente Prada en distintos pasajes de sus obras. Pero son citas que han de servir como asidero para otras comprobaciones literarias y para apreciaciones críticas, reveladoras de su asimilación de los grandes autores ingleses en su idioma original. En más de una oportunidad, Prada cita versos del *Don Juan* de Byron y con su nombre titula precisamente un largo ensayo dedicado a un poema titulado "Byron" de Gabino Pacheco Zegarra, que ha permanecido inédito hasta hoy y que sólo conocemos a través

(2) Manuel González Prada, *Nuevas Páginas Libres*, Santiago de Chile, Editorial Ercilla, 1937.

de las transcripciones profusas que hace de él Prada. El comentario sobre el poema de Pacheco, se inserta también en el libro *Nuevas Páginas Libres* ((p. 193-206), y demuestra en Prada un triple interés: en primer lugar, la ocasión de exaltar a Byron, poeta proscrito, como Heine de su propio país, sobre quienes recayó el anatema de "malditos y excomulgados por el fanatismo político de la tierra donde nacieron: al primero no le perdonaron los ingleses el X y XI cantos de *Don Juan*"; en segundo lugar, el hacer justicia al nombre postergado en las letras peruanas de su amigo el erudito lingüista peruano Gabino Pacheco Zegarra, traductor del *Ollantay* al francés y uno de sus más valiosos comentaristas y, en tercer término, el poder disertar, a propósito de Byron y de Zegarra, sobre la adaptación castellana de una estancia o estrofa de presunto origen inglés, la "espenserina", que utiliza Zegarra para su citado poema exegético "Byron".

La "espenserina", estrofa de 9 versos, consta según Prada de 8 endecasílabos rematados por un verso de 13 sílabas. Deriva su nombre del poeta inglés del siglo XVI, Edmund Spenser, que la inventó al componer su largo poema "Faerie Queene" (La Reina de las hadas). La erudición de Prada agrega que en dicha estrofa se han escrito en la literatura inglesa el *Childe-Harold* de Byron, el *Adonais* y *The revolt of Islam* de Shelley, *The vision of don Roderick* de Walter Scott y *Gertrud of Wyoming* de Campbell. Prada rectifica además, la falsa afirmación de la procedencia italiana de dicha estrofa, en que coinciden algunos críticos ingleses. Y agrega: "¿Tuvo necesidad Spenser de recurrir a Italia para crear su estancia? Geoffrey Chaucer, poeta del siglo XIV, (autor de *Canterbury Tales*) había empleado en algunos de sus cuentos una octava de endecasílabos... y así Spenser, sin necesidad de modificar la octava real de Boccaccio, pudo muy bien tomar la octava de Chaucer y adicionarla con un verso de 13 sílabas o alejandrino francés". La aportación crítica es pues de primera clase en cuanto la presunción parece casi fundada. Cita en su apoyo el prefacio de Byron a su *Childe-Harold* y su dedicatoria de *El Corsario*, en que se refiere a las excelencias de tal estrofa, y se duele de que su aclimatación al castellano haya sido postergada no obstante su posibilidad. Algo debe reconocerle a Miguel Antonio Caro, el gran traductor colombiano, al verter una pasaje del *Childe Harold* de Byron en 1889, y demuestra además que "la poesía francesa tiene ritmos análogos a la espenserina". Lamenta finalmen-

te que no se haya hecho nada definitivo en castellano para renovar las estrofas y enriquecer la versificación desde el siglo XVI. Su admonición seguramente logró ser oída por Rubén Darío y José Santos Chocano que por esos años de fines del XIX, comenzaron a innovar la versificación española, sacándola de su estancamiento, con nuevo aliento americano de renovación.

A propósito de estas apreciaciones de Prada que generosamente atribuye todo el mérito de la adaptación de la *espenserina* en castellano a su amigo Pacheco Zegarra, el anotador de la edición de *Nuevas Páginas libres*, que fue su infortunadamente desaparecido hijo Alfredo González Prada, crítico penetrante y devoto estudioso de la obra de su padre, formula algunas apostillas para demostrar que ya don Manuel González Prada por la época de su comentario, había estudiado e introducido en castellano, junto con otras estrofas francesas e italianas, que también adaptó, la *espenserina*. Por algo, Prada figura como un precursor del Modernismo americano y tiene títulos sobrados para ello. Fue uno de los primeros en promover la renovación literaria en cuanto a la concepción general del arte y en cuanto a las formas poéticas, y dentro de ellas, su aporte es reconocido como de incomensurable valor cultural.

Demuestra Alfredo González Prada que entre los inéditos de su padre logró descubrir una composición, idéntica en la forma, a las *espenserinas* de Pacheco Zegarra y que ella data sin lugar a dudas por el propio contexto de la composición, de época anterior a 1898, y sin duda también anterior al conocimiento que tuvo Prada de los manuscritos de Pacheco Zegarra. Cuando menos corresponde a Prada el mérito, de que él quiso desprenderse por generosa condescendencia con su amigo, de haber coincidido en esa empresa con Pacheco Zegarra y de ser ambos los primeros en el mundo hispánico a quienes corresponde el mérito de esa innovación estrófica, como lo reconoce el crítico dominicano Max Henríquez Ureña.

Pocos escritores de América pueden lucir al igual que Prada el señorío que demuestra en su cultura literaria, tan amplia que le permite esclarecer problemas críticos de las literaturas alemana, inglesa, francesa e italiana, adentrado en la erudición de las respectivas culturas, cuyos idiomas llegó a conocer a fondo no sólo en sus formas modernas sino aun en sus modalidades arcaicas. En otras páginas he señalado cómo el crítico peruano pudo

llegar a corregir un error de información del propio Goethe; y en éstas se esclarece también por Prada el problema crítico de los orígenes de la estrofa de Spencer, que se halla en la misma Inglaterra y nó en Italia como los críticos ingleses sostenían en una época. De su dominio de la lengua y literatura de Italia y de Francia hemos de tratar en otros trabajos.

En el mismo ensayo sobre la espenserina que hemos glosado se advierte la referencia y la extensa cita en inglés del ensayo de Edgar A. Poe titulado "The Philosophy of composition", que entonces era obra casi desconocida en el ambiente hispánico. Y no podemos tampoco dejar de señalar la importancia que como vehículo e instrumento de cultura humanística tuvo el idioma inglés en la formación y en la versación literaria de Prada. A través del inglés le fue revalado el mensaje de las literaturas orientales, en especial de las letras persas. Así pudo traducir del inglés partes del *Rubaiyat* de Omar Khayyam y fragmentos de la obra de otros poetas persas a quienes trasladó al castellano, en forma excepcional, a través de las versiones de Fitz Gerald, como es de verse en la recolección que hace en sus *Exóticas* (Lima, 1911).

Indirectamente, el ensayo de Prada sobre la espenserina, tuvo además la virtud de revelar un poema inédito que en otra forma hubiera quedado desconocido y tal vez irremediamente perdido. El poema "Byron" de Gavino Pacheco Zegarra erudito cuzqueño y conspicuo lingüista, que radicó muchos años en Francia, y que participó de la inquietud de las generaciones románticas del Perú, constituye tal vez el más tardío homenaje peruano a la figura de Byron, cuando había transcurrido ya la etapa idolátrica que hemos estudiado en largo capítulo y que se desarrolló a mediados del siglo XIX. Esta expresión poética de los finales del siglo es tal vez el último eco enfervorizado que provocó en el Perú la figura del gran bardo inglés. Prada reprodujo las 32 espenserinas de Pacheco Zegarra, de las cuales son muestras bastante significativas estas tres que siguen:

¡Salve Haroldo inmortal! Musa divina
que ora tierna ostentaste y ora ruda
el primor de la estancia espenserina,
del Parnaso español aun nota muda,
a mi andino laúd préstale ayuda;
al elevarse a tí, hoy se engrandezca!

De tu encanto al poder la luz acuña
y al soplo de mi amor la llama crezca:
así mi nueva estrofa acaso no perezca.

.....

¡Oh Byron! cuántas veces recorriendo
de su musa los cantos inmortales,
me siento muy feliz cuando comprendo
tus luchas, tu dolor, tus ideales;
no tu genio, mas Dios en los umbrales
de la vida me dió tus amarguras
y en tus quejas sentí las de mis males.
Tú con tu llanto mis dolores curas.
que el genio torna el mal en fuente de dulzuras.

.....

Y la orgullosa Albión, la que sostuvo
las glorias de su lira con la fama
de Milton y de Pope; que mantuvo
sin rival a Shakespeare en el drama,
¿cómo de patrio fuego no se inflama
y al Píndaro sajón de nuestra era
aun más que el mundo con ardor no aclama?
Pues quien pulsa el laúd de tal manera,
Rey del Parnaso inglés sin Shakspeare fuera.

El poema de Pacheco Zegarra no puede considerarse una obra de auténtica creación ni mucho menos; tampoco un homenaje discreto ni oportuno. Su admiración por Byron era ya tardía, cuando el bardo inglés había dejado de tener la hegemonía que ejerció en la primera mitad del siglo XIX. Parece sólo un ejercicio de versificación para estudiantes de poética, sin acopio de originalidad ni buen gusto literario. Pero interesa agregarlo a nuestro recuento del influjo byroniano en el Perú y sobre todo porque dió origen a la disquisición de Prada sobre la espenserina y a esta conyuntura para tratar de la ilustración inglesa en un esclarecido representante de la cultura peruana que podría enorgullecer a cualquier literatura europea.

BYRON EN AMERICA

Entre 1822 y 1823, poco antes de su muerte, Byron tuvo la oportunidad de ampliar y afianzar conocimiento acerca de la vida en la América del Sur y el mar Pacífico. Vivía entonces en Italia en contacto con Shelley y un amigo y admirador por él muy estimado, el Capitán T. Medwin, quien había navegado en la Oceanía, en el Pacífico y por la América del Sur. De esa misma época es el poema de Byron titulado *The Island*, escrito bajo la impresión profunda que le produce el libro de Teniente Bligh, *Narrative of the Mutiny and Seizure of the "Bounty", in the South Seas, in 1789*, que posiblemente le fue proporcionado por Medwin. Es de suponer que llegó a conocer otros libros de la misma índole que entonces empezaban a aparecer sobre todo en el idioma inglés, producidos por curiosos viajeros ingleses que entonces incurSIONaban por estas tierras americanas (Hall, Proctor, Brand, etc.). De la inquietud romántica por ellos provocada eran un resultado los planes de Byron de viajar por la América del Sur. De no haber ocurrido su muerte inesperada en Grecia, en 1824, seguramente su exaltada imaginación lo habría conducido, en su anhelo creciente de consagrarse a la causa de la libertad, que eclosionó en Grecia, a visitar estas tierras y países que pugnaban por independizarse y a colaborar con los movimientos libertarios (como lo estaban haciendo esos días sus compatriotas Miller, Cochrane, O'Leary entre muchos más) al lado de la esplendente figura de Bolívar.

Pero jugaba en Byron otro antecedente para explicar esa inquietud suya por descorrer el misterio o la atracción de lo americano, que tenía un carácter familiar pero asimismo literario y humano. Nada menos que su abuelo paterno, el Honorable John Byron había vivido meses muy intensos en la América del Sur, cuando comandaba la corbeta "Wager" que perteneció a la escuadra del Almirante Anson en su famoso periplo del mundo, entre 1740 y 1746. La "Wager" había naufragado en los canales de Magallanes y sus tripulantes debieron pasar muchos meses de penalidades en territorio de Chile hasta alcanzar la posibilidad del regreso. Años después, en 1768, el Comodoro Byron publicó su *Narrative* en que relata con rasgos, muy peculiares, los detalles del naufragio y de las tempestades sufridas así como también hace una descripción del territorio chileno, de los usos y costumbres

de sus habitantes, culminando con las impresiones de su estada en Santiago de Chile, salpicadas con referencias al vecino Virreynato del Perú. Este libro de aventuras marinas resultó en Europa tan popular como el *Robinson* de Defoe y mereció varias ediciones inglesas (pues la primera es de Dublín) y ser traducido al francés, al alemán y al español. La versión española es de Casimiro de Ortega y se editó en Madrid en 1769.

El Honorable John Byron muestra especial predilección en su relato por el tópico de los sufrimientos de la tripulación de su barco naufragado y por las descripciones detenidas de los mares embravecidos y arboladuras destrozadas por las olas inclementes. A fines del siglo XVIII ya acusaba una sensibilidad romántica frente a la naturaleza y también frente a los hombres. Cuando pasadas las penurias del naufragio encuentra acogida y hospitalidad entre los generosos pobladores de la costa chilena, relata también sus vacilaciones espirituales frente al ofrecimiento que le hizo de la mano de su sobrina un acomodado cura de pueblo, quien le mostraba en sus arcas el volumen patrimonial de la dote con que contaba la joven. ¡Si pudiera haber trocado los halagos de la civilización europea con esta promesa de vida ingenua y fresca! Mariano Picón ha visto en esta escena la mentalidad del hombre de la Ilustración que siente la atracción de la naturaleza, en romántica desazón con la vida civilizada. Pero las razones del corazón valieron menos en el Honorable Byron que los mandatos del deber y los imperativos reglamentarios del marino profesional. Byron tornó a Inglaterra para volcar en las páginas de su *Narrative* el relato apasionante de sus infortunios y realizar en la literatura lo vivido y lo soñado.

La narración del marino Byron tuvo indudable trascendencia literaria y científica. Relata con exactitud las escalas previas, sus impresiones de la isla Madera, Río de Janeiro, las islas Falkland y sobre todo la Patagonia. Allí describe "guanacos" o "carneros del Perú", cuya piel servía de vestido a los naturales. Pero, sobre todo la verdad de su relato sirvió para destruir algunos mitos generados por viajeros anteriores algo imaginativos. Las apreciaciones de Byron destruyeron por ejemplo, la leyenda de la "casta agigantada" de los patagones. En esos gigantes del extremo sur de la América habían creído a pie juntillas los científicos europeos hasta esos años. Se sabe que el propio Franklin había discutido en Goettingen (Alemania) con otros científicos sobre los gigantes patagones. La

especie había sido creada por Magallanes y confirmada y difundida luego por corsarios y piratas como Cavendish, Van Noort y Spilbergen, y aun por viajeros de cierta seriedad como Frezier, que recogieron el dato pero no lo comprobaron. Byron demostró la falsedad del infundio.

Pero al lado de su importancia científica está la trascendencia literaria del relato que resulta obra clave para la mentalidad romántica de las generaciones siguientes. Los tópicos dominantes en la descripción del naufragio son la tempestad, el mar embravecido y los sufrimientos del hombre juguete de la naturaleza y su víctima. Con insistencia y pormenor el Hon. Byron describe cómo las olas incontenibles barrían las cubiertas, cómo los hombres quedaban inhabilitados y heridos, cómo crujía y se desintegraba el buque, cómo se generaban escenas de locura y terror y cómo finalmente a los que podían salvarse les esperaban sólo las costas inhóspitas, la sed y el hambre. En un pasaje dice el marino: "pero si el tiempo anterior había sido excesivamente tempestuoso, ahora se nos desencadenó un furioso huracán que nos empujaba hacia la costa, haciendo enteramente inútiles los esfuerzos de la tripulación. Llegó la noche más pavorosa que imaginarse puede y en un momento en que estábamos tratando de largar las gavias para apartarnos de la costa, el viento las arrancó inmediatamente de las vergas". En otro pasaje agrega aun más: "Tan terrible era la escena que presentaban las olas que reventaban en espuma a nuestro alrededor, que uno de los hombres de más valor que teníamos no podía dejar de manifestar su desaliento, diciendo que aquello la vista no podía soportarlo".

Este libro de resonancia europea tuvo que impresionar doblemente al nieto, a Lord Byron, el gran poeta del romanticismo inglés. De un lado, había la identidad de la emoción y de los tópicos, ya que en la poesía romántica y en especial la de Byron, juega la naturaleza un papel preponderante, expresada en nubes, estrellas, la noche, el mar infinito y tormentoso, que son motivos constantes e insistentes. De otro lado, había el vínculo familiar, el sentirse antecedido en comunes aficiones y en sensibilidad semejante, en la emoción del reencuentro literario, en el orgullo de sangre. Hay que concluir que el Comodoro Byron ejerce una influencia decisiva sobre su nieto Lord Byron y ello puede probarse con citas precisas de la obra del poeta.

En su "Epístola a Augusta" Lord Byron compara sus tormentas mortales a las sufridas por su abuelo:

A strange doom is thy father's son's, and past.
Recalling as it lies beyond redress
Reversed for him our grandsire's
He had no rest at sea, nor I on shore.

En efecto, no tuvo el poeta descanso en tierra ni su abuelo sosiego en la mar: la identificación era indudable y demostrativa de la honda afinidad que sentía el poeta por su ilustre antepasado.

En otros sectores de su obra se advierte la utilización de la *Narrative* del abuelo. En *Don Juan* existen escenas de tempestad que parecen calcadas de las magallánicas, con acopio de recreación y adorno poético. La escena de la tormenta se elabora con los mismos elementos en el poema "Layda" y el ambiente marino mezclado con las tormentas morales recurre insistente en *The Island* y aún dentro de los peregrinajes de *Childe-Harold*. En esa naturaleza descrita siempre se encuentra además la impronta americana llevada por el abuelo a tierras de Albión. Directa o indirectamente América revierte en la poesía de Byron y por lo tanto en su espíritu. Ello coincide en los últimos años de su vida con esos planes de viajar a la América del Sur de que nos hablan sus biógrafos. Un gran crítico comparatista, Arturo Farinelli, ha precisado esa inquietud latente en los postreros años de Lord Byron: "Hacia las lejanas riberas de América hubiera querido enfilarse la proa el mismo Lord Byron, y entregarse en ellas a su sueño de contrastada independencia, pero en Grecia lo sorprendió la gloriosa aventura y la muerte... El no efectuado viaje transatlántico (hacia América) no alteró en Lord Byron el amor por lo primitivo, por lo selvático, por esa barbarie en que los herederos de Rousseau veían un plausible contraste para la civilización cuyas fuerzas se extenuaban y languidecían".

América fue así para Lord Byron —a través de la experiencia del abuelo— el arquetipo de una naturaleza indómita y vigorosa, fresca y pujante, acomodada a la exaltación de su romanticismo, y de otro lado, América fue también —en la forja de su propio idealismo— la cuna de los hombres libres, el ámbito en el cual debía volcarse la realización más extraordinaria del ideal de la libertad puesta al servicio de los hombres. Escondida en esos dos

extremos de su concepción ideológica (la naturaleza y la libertad) se encuentra latente la imagen de América en cuanto fuerza telúrica recogida por el abuelo, y en cuanto aspiración poética de libertad y meta terrena de un ideal romántico del gran poeta.

O. HENRY E HISPANOAMERICA

Después de Herman Melville y de sus beneméritas novelas sobre los Mares del Sur y sobre las costas e islas de la América del Sur, entre las cuales son clásicas *La Ballena Blanca* y *Las Encantadas*, casi no existe en otros narradores norteamericanos hasta Hemingway y Wilder, la inquietud por recoger el ambiente hispanoamericano en sus obras. Hubo en Mark Twain, sin duda, la inquietud por conocer la América latina y a ello se debe, según la crítica contemporánea lo ha reconocido, que frustrado tal empeño se definiera su vocación literaria. En la imposibilidad de viajar hacia al Amazonas, como fue su empeño después de leer a los viajeros Herndon y Lardner, dió rienda suelta a su imaginación y se refugió en la fantasía y en el humorismo de sus primeras novelas detenidas en el Missisipi. Pero existe otra excepción a comienzos del siglo XX. Ella la constituye la narrativa también humorista e ingeniosa de un cuentista ya famoso, desaparecido en plena madurez en 1910, William Sidney Porter, que firmaba con el seudónimo O. Henry y a quien se reconoce como la más alta cifra en la evolución del cuento moderno en los Estados Unidos, desde Poe hasta la actualidad. Aunque en su formación han contribuído poderosamente el influjo de Mark Twain y Kipling, de Stockton, Aldrich y Bret Harte, debe establecerse asimismo que ningún narrador posterior de los Estados Unidos y aún de habla inglesa ha podido evitar por lo menos en el cuento su influencia en una u otra forma. Pero a diferencia de aquellos, lo singulariza sobre todo su afecto por las realidades de América latina, por el conocimiento del espíritu de los americanos del sur del Río Grande, por la intención de captar el mundo hispanoamericano en su complejo cuadro de semejanzas y diferencias.

O. Henry (1862-1910) nació en un estado del sur, en North Carolina y vivió su edad juvenil en la pequeña ciudad de Greens-

boro (1). En plena juventud a los 20 años (1882) se traslada a un estado fronterizo, a Texas, en donde transcurren los 16 años siguientes de su vida, en las nacientes y prósperas ciudades Austin y Houston. Es allí donde empieza y se intensifica su contacto con los emigrados mexicanos, de quienes aprende un imperfecto idioma castellano. De otro lado se enriquece su formación literaria con la lectura de los prosadores románticos ingleses y franceses, principalmente Scott y Dickens, Hugo y Dumas. Durante su estada en Tejas, vive en el campo y en pueblos nuevos de la naciente colonización. Alterna con los rancheros, aprende de ellos las canciones de México y la jerga imprecisa de esa región fronteriza. Así resulta un neto producto norteamericano del sur, bajo la impronta hispánica de México o América central. Es singular que gracias a su evolución posterior, O. Henry deviene tanto un intérprete cabal de la realidad fronteriza y los pueblos latinos del sur como luego un insuperable captador del secreto de la vida neoyorquina. Como pocos escritores supo interpretar el carácter, los personajes, los secretos y los misterios encerrados en los rincones y vías de la urbe que crecía. Así surgió el aspecto del escritor representativo de New York de los primeros años del siglo que ha opacado un tanto la significativa actitud de O. Henry frente a lo hispanoamericano que en estas páginas se trata de esclarecer.

El interés por lo hispánico nació de su contacto con la vida tejana. Y de ella se nutrió. Por eso se encuentra latente esa realidad en toda su producción, sobre todo en los primeros años de su producción en Texas, en New Orleans y en Ohio. Aunque después, la gran urbe lo acoge con todos su problemática humana y lo cautivan las calles neoyorquinas, no por eso dejan a veces de aflorar sus recuerdos tejanos y de aparecer sus personajes mexicanos o centroamericanos, aún vinculados a la misma urbe del

(1) La obra de O. Henry, volcada principalmente en los cuentos que le han dado nombradía, ha sido sólo fragmentariamente traducida al castellano. Su obra completa ha aparecido en inglés, hace poco, editada por Doubleday & Co. Inc., New York, 1953. Allí se han recogido todos sus libros de cuentos entre los cuales volúmenes destacan **Cabbages and Kings** (1904), **The Four Million** (1906), **Whirligigs** (1907), **Heart of the West** y **Roads of destiny** entre algo más de una docena. La biografía más estimable y completa es la de E. Hudson Long, **O Henry, the man and his work** (Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1949, 158 pp.) y las impresiones más vividas acerca de su atormentada vida se registran en Al Jennings, **Through the shadows with O. Henry** (London, Duckworth & Co. 1922).

norte. Pero al lado de su propia experiencia de la región tejana, O. Henry tuvo contacto con la propia tierra hispanoamericana, a raíz de su huída de los Estados Unidos en razón de la acusación que recayó sobre él, por sus actividades dudosas en la contabilidad de un banco de Houston.

O. Henry ingresó a la literatura por la compuerta del periodismo. Desde la época de su residencia en Texas, el influjo latino dejará honda huella en su espíritu siempre abierto a recibir el latido humano, de que nutre toda su producción, originada en los hechos diarios que refleja el periódico. Otros escritores muy semejantes en su valencia humana, tuvieron la misma partida de nacimiento literario, como sus casi contemporáneos Stephen Crane y Jack London, y que también produjeron cuentos y novelas de extraordinario valor dentro de las letras modernas de los EE. UU. Su vida en el campo, en contacto con los rancheros y los vaqueros lo nutre de humanidad y brinda frescura a su expresión literaria. Inicia allí su contacto vivido con lo hispánico y su dominio de un español coloquial que utiliza frecuentemente en los parlamentos de sus personajes. Pero sus ocupaciones primeras no estuvieron vinculadas con las letras. Dependiente de una botica en su ciudad natal, deviene agricultor en Texas. Luego se expide como dibujante de ilustraciones y decoraciones afiliado a un periódico naciente. Finalmente le vemos actuar en un banco de Austin, ejerciendo el cargo de contador, en donde habría de encontrar la experiencia más amarga y trascendente de su vida, la que origina precisamente el surgimiento de su definitiva vocación literaria. Alternó en un primer momento las labores periodísticas de una publicación que adquiere en esa ciudad, con sus labores bancarias, pero ello no habría de durar mucho, como tampoco sus aficiones a la búsqueda de tesoros ocultos, enterrados por mexicanos perseguidos políticos o por conquistadores atacados por los indios. A poco de su renuncia al Banco se le formula la acusación de haberse apropiado de \$ 5.000.00 en defraudación del First National Bank of Austin y tramitada la denuncia es arrestado por las autoridades. En la imposibilidad de demostrar su inocencia y los errores de sus cuentas bancarias, fuga a New Orleans (1897) y luego a Centroamérica y tal vez a la América del Sur. En New Orleans tiene oportunidad de trabajar en el periodismo pero por breve término. Debe continuar a Honduras para ponerse al amparo de un país con el cual no funcione la extradición. La vida en ese país tropical le proporciona el marco de su primera obra literaria

orgánica: *Repollos y Monarcas (Cabbages and Kings)* que son relatos eslabonados sobre personajes en cuyo contacto vive. Allí anuda la amistad con otros dos perseguidos de la justicia, Al Jennings y su hermano Frank, asaltantes de trenes, con quienes alterna más tarde en la cárcel de Ohio. Con magnífico sentido de humor, O. Henry traza el cuadro de la vida política hondureña, sus presidentes efímeros y sus revoluciones frecuentes. Su intención fue en ese momento de su vida (1897) radicarse allí o en México y hacer venir a su familia abandonada en Austin. Pero la noticia de la gravedad de su esposa, debilitada por males incurables, cambia sus planes. Decide arrostrar la justicia y volver a Texas, para asistir a los últimos días de su esposa. El prófugo deja de serlo, la esposa deja de existir al poco tiempo y la justicia hace su cometido. Sidió por 5 años en una cárcel de Ohio. Pero al tercer año de reclusión dignamente sobrellevada, es liberado merced a su conducta ejemplar en la prisión. Sus cuentos escritos en la cárcel desde 1901, han empezado a crearle nombradía. Desde la prisión ha colaborado intensamente en innumerables revistas y fuera de ella, sus contribuciones literarias son solicitadas con exigencia. William Sidney Porter ha adoptado en la prisión el seudónimo que lo inmortalizará: O. Henry. Se establece primero en Pittsburgh y luego en New York hasta su muerte en 1910.

Pocos datos aportan los biógrafos de O. Henry acerca de su contacto con los países hispanoamericanos. Hay que reconstruirlos en parte a través de su propia narrativa. Sin duda vivió en Honduras y Salvador y sin duda pudo haberse detenido igualmente en México. Al parecer su experiencia centroamericana se reduce a esos países. Pero también se afirma su estada en América del Sur. Casi no hay referencias panameñas que indiquen un recorrido hacia el sur o hacia el este, pero de otro lado existe un relato de ambiente venezolano que por lo menos acredita un contacto con la costa venezolana del Caribe: La Guayra y Macuto. Todo lo demás que sus relatos ofrecen es fantasía geográfica y pura imaginación.

* * *

En páginas anteriores hemos planteado la importancia que tiene dentro de su obra, la experiencia de O. Henry en la vida latinoamericana. Tal planteamiento merece un desarrollo y una apreciación más cabales. Aunque siempre es la fantasía la que campea en sus relatos, sin embargo ellos se nutren de sus vivencias o de diversas, recientes o pasadas referencias que provienen

o bien de los coloquios y anécdotas escuchados en Centroamérica de boca de amigos norteamericanos e ingleses conocedores del ambiente y actores de situaciones intensas, o bien de sus conversaciones con muchos conocidos de New Orleans o de New York. Habría tenido O. Henry placer especial en tomar contacto y disfrutar la compañía de gentes latinas y de oír pacientemente sus imaginarias o exóticas conversaciones. Entre esos coloquios es igualmente valioso el mantenido a lo largo de muchos años con Al Jennings, extraña figura también de las letras norteamericanas. Hijo de una familia desquiciada por la guerra de secesión, Alphonso J. Jennings y su hermano Frank tuvieron una tormentosa juventud, llena de obstáculos y estrecheces. Alguna vez se vieron en la encrucijada de tener que asaltar trenes para resolver sus problemas. Prófugos de la justicia, emigraron a la América Central y de Sur. Amigos de un capitán de barco, hacen el periplo completo hasta Buenos Aires. Atraviesan las pampas argentinas a pie. Sólo poco tiempo se detienen en Chile. "El Perú no era atractivo" dice Al, en el libro que recoge esas aventuras. Tal vez tocaron en las costas ecuatorianas o colombianas o venezolanas. El libro no lo dice. Pero sí se detienen morosamente en Honduras y en México en donde los Jennings sientan sus reales y en donde tendrá Al Jennings la más grande experiencia de su vida: el conocimiento de O. Henry, aquel hombre de singular talento literario que guiará sus pasos futuros y aunque prófugo de la justicia como ellos, se erigirá en el ejemplar guía de sus vidas equivocadas. Por eso Al Jennings habría de titular su curioso y ágil libro de memorias novelescas y aventuras: *A través de las sombras con O. Henry*. (Londres, 1923). Acompañados de su bohemia y buen humor, Al Jennings y O. Henry salen de Honduras y visitan México. Siguen luego a California, recalcan en San Diego y Oakland, y de allí O. Henry vuelve a San Antonio en Texas para reintegrarse al hogar donde su esposa espera la muerte y donde él ha de arrostrar la justicia y la condena. Pero el destino ha de permitir que Jennings y O. Henry se encuentren nuevamente en la cárcel de Ohio, donde purgan sus errores. De allí habrían de salir reconfortados y regenerados, después de varios años de reclusión, O. Henry para alcanzar la fama literaria, Al Jennings para rehacer su vida y dedicarse a la práctica de la profesión jurídica, que había estudiado en su juventud, en Virginia. De asaltante de trenes Al Jennings resultó más tarde prominente abogado y autor de un libro literario que recoge sus experiencias vividas de ju-

ventud. De desfalcador de banco, A. Henry vendría a ocupar un lugar de privilegio en las letras norteamericanas del siglo XX.

Derivado de esa entrañable amistad vendría un intercambio de experiencias. El cuentista O. Henry despertó inquietudes intelectuales en Jennings, y fuera de la prisión anotan sus biógrafos que gestionaba la publicación o contratación de producciones literarias de su amigo, valiéndose de su influencia personal. En tanto, Al Jennings había comunicado a O. Henry sus personales experiencias latinoamericanas que tanta trascendencia han de tener en la formación literaria. De Jennings provienen buena parte de sus referencias humanas o de ambiente hispanoamericano contenidas en sus cuentos memorables. Podría afirmarse así que O. Henry viajó por América del Sur en la persona de Jennings. Este mismo resulta personaje importante de O. Henry en su libro sobre Honduras, *Cabbages and Kings*. Pero son lejanas referencias conversacionales sobre todo las que versan sobre América del Sur, como aquellas que se glosan a continuación, en que no aflora una experiencia directa ni precisa ni menos exacta.

En su cuento "The Theory and the Hound" aparece algo así como un escorzo de las Galápagos, islas "distantes 20 millas del sur de una república sudamericana", con 800 habitantes, un consul de los EE. UU., y en donde no recalcan buques, salvo los fruteros para cargar plátanos y dejar vituallas. En "The World and the door" existe un ambiente "peruano" convencional con acción situada en La Paz (Bolivia) y dos personajes peruanos: Angela y Mateo. Pero La Paz, "la bella" no es la capital de Bolivia sino algo que pudiera ser un puerto pobre sobre el Pacífico "con un pequeño hotel de madera, que daba la cara al mar y en donde se alojaban los extranjeros que llegaban a esa triste ciudad peruana", o "a good sort of a pipe-dreamy old hole". Así resultaría que La Paz en la geografía de O. Henry pudiera ser alguna caleta de la costa colombiana o ecuatoriana, antes que cualquier ciudad peruana o boliviana.

Podríamos así precisar tres aspectos de lo hispánico en O. Henry. En primer término, lo fronterizo: Texas y México. Allí vuelca O. Henry su experiencia propia del paisaje y de la existencia convivencial con tejanos y mexicanos, la cual recoge en más de 20 cuentos o narraciones, en los que campean las expresiones en castellano puestas en boca de los personajes lugareños, mexicanos puros o mestizos. Dominan los apellidos hispánicos y las expresio-

nes dichas en una "mélange" de español e inglés. Ellos son de las más variadas extracciones, emigrados políticos, bandidos, contrabandistas, trabajadores comunes, refugiados. Podríamos mencionar ejemplos de las más significativas de estas narraciones: "The Caballero's way", "Phoebe", "The enchanted Kiss". Son finas, sutiles y exactas sus impresiones y observaciones sobre la psicología y costumbres de los centroamericanos, así como la referencia a la toponimia española de esa región de frontera. En "El beso encantado" se describe ya un ambiente mexicano típico, con gran derroche de captación auténtica.

El segundo aspecto sería la versión del medio centroamericano, producto de impresiones vividas muchos meses desde Honduras y El Salvador hasta otros lugares de esa zona, y que principalmente se condensan en su primer libro *Cabbages and Kings* (*Repollos y monarcas*) editado en 1904. En este libro se encabalgan narraciones al parecer independientes pero firmemente enlazadas por los mismos personajes y ambiente idéntico. Su estada en esa región que coincide con sus años juveniles dejó firme huella en toda su obra. Su experiencia tejana le sirvió de preparación para captar con agudeza y humor el modo de vivir y el ambiente y paisaje de esta zona tropical.

A su propia vivencia centroamericana unió O. Henry los testimonios de personajes amigos como Al Jennings, quien a su vez resulta un personaje del libro mencionado de O. Henry. El autor se recata un tanto de utilizar los nombres propios de países y comarcas, pero no es difícil reconocer que Anchuria es Honduras y que Coralio es Puerto Trujillo y que no es producto de fantasía la figura del Presidente Miraflores ni los otros personajes siniestros que dirigen la penetración imperialista de los comerciantes sajones o los que estimulan la intriga de los politiqueros criollos, a quienes había por lo demás conocido viajando repetidamente en barcos fruteros.

Finalmente, y en tercer lugar, tenemos el escorzo de lo sudamericano latente y vigente en las dos narraciones ya mencionadas de la costa del Pacífico con ambientes convencionales en Ecuador, Colombia y Perú, y sobre todo en la que sitúa su ambiente en Venezuela: "A matter of mean elevation". El autor ya no recata su referencia a lugares y personajes ciertos: La Guayra, Macuto y el Presidente Guzmán Blanco, aparte de otras zonas de Venezuela. El escenario inicial y final es Macuto, lugar de veraneo, a

donde acude la gente de La Guayra, Caracas y Valencia, principalmente, en los meses estivales. "Allí había baños y fiestas y corridas de toros y escándalo". Y actuaba la Alcazar Opera Company de New Orleans, en gira por el Caribe con su primera diva Mlle. Giraud. Disfrutaba del verano en Macuto "el Presidente y dictador Guzmán Blanco" y bajo su auspicio actuaba la Opera en un local improvisado, durante dos semanas. Describe O. Henry —experto descriptor de ambientes— las audiencias de blancos y mestizos, indios y negros, "venidos de Zamora, Los Andes y Miranda". En una presentación del *Fausto* de Gounod, Guzmán Blanco entusiasmado arroja sobre la escena una bolsa de monedas de oro y es imitado por otros espectadores, incluso señoras que dejan alhajas y bolsas de pepitas de oro a los pies de la dama joven. En ese marco se desenvuelve la acción de misterioso ribete, que captó por algún tiempo la atención pública y turbó el alegre disfrute de la estación veraniega. Una noche antes de la función de la Opera "Carmen", Mlle. Mina Giraud desaparece misteriosamente de Macuto. Se inicia una búsqueda infructuosa en el hotel, tiendas y playa, mientras el dictador Blanco en el teatro se mostraba impaciente, amenazando con mandar a toda la compañía al "calaboza". La artista tiene que ser sustituida por otra. Después de la función y pese a los esfuerzos de la policía, el ejército y muchos ciudadanos no se descubre rastro alguno de la artista y la compañía se ve obligada a seguir sin ella su ruta por la costa. Al poco tiempo, Johnny Armstrong, comerciante próspero, se dirige a la región de las montañas del interior de Venezuela con una caravana de 6 mulas cargadas de mercadería destinada a ser canjeada con las pepitas y polvo de oro que se lava en las corrientes y torrenteras de los Andes. Internado en esa zona, se detiene en la cabecera del río Guarico y visita la ciudad de Tacuzama. En las inmediaciones encuentra en forma casual a una bella mujer que, cautiva de unos indios, canta seductoramente, vestida sólo con pieles de leopardo. Armstrong decide liberarla y desenvuelve una aventura llena de misterio y riesgo. Los indios la habían respetado como buenos amantes de la música y como auténticos "carabobos", que sólo habían exigido a la diva "exactamente sólo un recital de canto cada día". Armstrong y la Giraud atraviesan los picos de los Andes "envueltos en la grandeza y sublimidad" de tales montañas, con sus "gigantescos silencios que hacía más insignificante la pequeñez del hombre". Sus almas

se elevaban al unísono con las estáticas cumbres, viajando en una zona de majestad y paz. Para Armstrong la mujer semejaba un objeto sagrado, lleno de encanto trascendente, después de su martirio, cual diosa descendida. Y se inicia el regreso de la "tierra fría" a la "tierra templada" y ya encuentran huellas del hombre y observan plantaciones de café y niños en las aldeas. Ella deja sus vestidos de pieles de leopardo y con ellos deja también su dignidad, su divina actitud y su grandeza. Vuelve a ser mujer terrena al ponerse y lucir vestidos convencionales y readquiere el mundano interés que había perdido en las alturas. Así llegan a la "tierra caliente", entre palmas y limoneros de vívido verde. Los ojos de la ex-diosa brillan con alegría y sensualidad y renace su espíritu de lucro y su ansia de fama y su vanidad de mujer admirada.

La concepción del relato se encuentra hermosamente realizada y sale de lo común de las narraciones realistas habituales en los comienzos de este siglo. Lo impregna un afán novecentista de demostrar la influencia del medio ambiente sobre el espíritu, del clima sobre el carácter. Lo que habría que preguntarse es la razón de haber buscado el marco venezolano y andino para el núcleo de su relato. Lo fue acaso el deseo de halagar el gusto de los lectores por escenarios exóticos o hubo tal vez una razón más profunda. Influyó sobre O. Henry la enseñanza de geógrafos y viajeros acerca de la fuerza telúrica de los Andes, revelada en los nuevos textos de geografía científica en que andaba muy versado, como se deja entrever por la didáctica nomenclatura de las distintas zonas climáticas de Venezuela que incorpora en el relato. No fue su intención llegar a la entraña íntima del paisaje sudamericano y se detuvo en un pintoresquismo utilizado con acierto, pues no necesitaba más para sus cuentos ansiosos de descubrir los secretos del alma de los hombres y la tensión de lo absurdo en la vida íntima antes que la objetividad de las cosas que los rodean. Mas es singular que sintiera la atracción de Hispanoamérica mucho antes que nadie pensara en la buena vecindad. De los tres aspectos en que hemos advertido esta inquietud, el ámbito sudamericano es literario mientras el centroamericano y el fronterizo son vívidos y auténticos. Pero la inquietud por los ambientes y por el hombre latinoamericanos acusa, en todo caso, el impulso a romper la clausura y la rigidez del localismo imperante en las letras norteamericanas, en lo que fue Melville un precursor incomprendido, impulso que O. Henry sabe conducir con singular capacidad literaria que merece ser mejor estimada.

JOHN RUSKIN EN JOSE MARIA EGUREN

La próxima publicación de la poesía y la prosa completas de José María Eguren plantea el problema crítico de rastrear en las fuentes que influyeron sobre su formación cultural. Algunas son visibles sobre todo en sus escritos en prosa y, entre ellas, son fundamentales las de determinados autores ingleses.

Las lecturas preferidas de Eguren fueron hechas escrupulosamente, con plena conciencia de su propio ser de creador frente a la obra ajena, asimilando lo más puro y noble entre lo leído, y haciéndolo en la mayor parte de las veces en los idiomas originales de los autores no españoles. Podía leer cómodamente (aunque no hablar) en inglés, francés e italiano y así captó primumgeniamente las esencias de sus autores predilectos que escribían en esas lenguas, haciéndolo con los autores alemanes a través de versiones francesas. Era hombre de pocas lecturas pero sí muy selectas. No le interesaban los sistemas filosóficos aunque no los desdeñaba, y formulaba profusos apuntes de pasajes fragmentarios de los tratados de esa índole. Estaba muy al tanto de las artes y de la literatura europea del siglo XIX y de los siglos medioevales. En promoverle esa afición no fue ajeno sin duda su buen amigo y admirador don Manuel González Prada, quien en una época ponía a su alcance libros excelentes, selectos y poco difundidos que había traído de Europa, a fines del XIX, coincidiendo con la juventud de Eguren. Había es verdad, entre ambos, notable diferencia de edad (26 años) pero nada significaba ella ante una rara similitud de gustos estéticos.

En la literatura alemana sus preferencias se inclinaban por la épica medioeval y los románticos alemanes, principalmente Heine. Lo impresionaron profundamente Wagner y Nietzsche (el poeta y el esteta más que el filósofo) y tal vez algún neorromántico como Rilke. Entre los franceses fueron predilectos más que los románticos, los poetas posteriores parnasianos y simbolistas como Baudelaire, Mallarmé y demás líricos de la segunda mitad del siglo XIX. Lo sugestionaban notablemente los decadentistas de fines del siglo, como Octavio Mirbeau y Jean Lorrain y muchos modernos hasta Proust. Entre los italianos Leopardi y Manzoni, Carducci y D'Annunzio, a más de Edmundo D'Amicis. Entre los ingleses le interesaron mucho Dante Gabriel Rossetti y John Ruskin, Oscar Wilde y hasta James Joyce, que me consta

intentó leer en el texto multilingüe de la primera edición, que le fue enviado en generoso donativo por un dilecto amigo.

Considero que el antecedente de su prosa está precisamente en esa estética idealista inglesa de mediados del siglo XIX, representada principalmente por Rossetti y Ruskin, citados en el Perú por Prada antes que nadie, y quien seguramente proporcionó a Eguren los primeros textos para adentrarse en esa "religión de la belleza" que tales autores ingleses habían elaborado. El "prerrafaelismo" inglés había surgido a mediados del siglo XIX, y su más calificado intérprete y teórico fue John Ruskin. Su prédica influyó un tanto sobre los jóvenes autores de finales del XIX, cuando llegaron las primeras versiones españolas de La España Moderna. El credo estético de Ruskin incidía en todas las artes, comenzando por la pintura, y se desarrolló hasta en unas infortunadas disquisiciones acerca de la organización social, el industrialismo y la vida económica que escribió en sus últimos años, pretendiendo que sus teorías estéticas resolvían todos los problemas de la vida. Pero sus formulaciones valiosas debieron quedarse sólo en el terreno del arte, que es donde debe normalmente situarse para un juicio ponderado. Sus libros fundamentales fueron así *Modern Painters* (2 vols. 1843 y 1846), *The seven lamps of Architecture* (1849) *The stones of Venice* (1851) y *Pre-Raphaelitism* (1851). La mayor parte de ellos fueron libros polémicos, destinados a defender la pintura de Turner, Burne-Jones, Hunt Millais y Rossetti y el francés Puvis de Chavannes, contra los ataques de la crítica conservadora, y a defender su nuevo método de pintar, de acuerdo con el temperamento romántico de la época. Para ello era menester afirmarse en la tradición, y ella se encontró en los primitivos italianos como Giotto y Fra Angelico del pre-renacimiento, en que campeaba la simplicidad, la ingenuidad y un simbolismo simple pero lleno de sugerencia. Este arte era ejemplar para Ruskin, y de él podía derivar ciertos principios artísticos que según él debían cultivarse y difundirse más por que se habían olvidado por muchos notables pintores, sobre todo en el tratamiento de paisaje. Propugnaba Ruskin la aproximación a la naturaleza de tal modo que el paisaje estuviera pintado al aire libre y el mismo retrato se ajustara a ella.

Eguren debió haber escuchado esta prédica, pues declaraba a menudo que su pintor preferido era Fra Angelico y mostraba su decidido elogio de las producciones de Puvis de Chavannes.

En las acuarelas que trazó Eguren a lo largo de toda su vida, las figuras están tratadas con la técnica de esos primitivos, con su trazo ingenuo, fino y poético, y asimismo las figuras de sus poemas como la niña de la lámpara azul, la parca, la blonda, evocan los trazos de aquellos artistas italianos pre-renacentistas. No participó Eguren de todos los gustos pictóricos de Ruskin, y se limitó a Fra Angelico y a Puvis de Chavannes; discrepaba del paisajismo demasiado realista de Turner y de su escuela, con quienes no encontraba afinidad.

El libro de Ruskin *Las siete Lámparas de la Arquitectura* debió haberlo leído Eguren muy detenidamente, pues en su prosa se hallan huellas de esa lectura más que una verdadera influencia. En primer término el significado de la palabra "lámpara" como "razón" o "fundamento" o "luz" en sentido figurado, está utilizado también por Eguren cuando titula un ensayo "La lámpara de la mente". Luego hay huellas de la teoría misma de Ruskin en diversos pasajes de los ensayos de Eguren sobre la naturaleza, especialmente en los titulados "Filosofía del Objetivo", "Ideas extensivas" y "Paisaje Mínimo", en los que hay un desarrollo de la formulación de Ruskin vertida en este párrafo: "una parte considerable de los caracteres esenciales de la belleza está subordinada a la expresión de la energía vital en los objetos orgánicos o a la sumisión a esta energía en los objetos naturalmente pasivos e impotentes".

Otro libro de Ruskin que leyó detenidamente Eguren fue una recolección traducida por Edmundo González-Blanco de *Obras escogidas* (Madrid, La España Moderna, s. f. ¿1900?) en la que se incluyen I. escenas de viaje, II. conjunto de artículos sobre "Características de la naturaleza" y III. ensayos sobre "pintura y poesía". Exceptuando las escenas de viaje, la tendencia en los tópicos es coincidente con la materia tratada en los ensayos de Eguren, o sea, de un lado, apreciaciones sobre la poesía y las artes y de otro lado, enfocamientos estéticos sobre la naturaleza. En el artículo de Ruskin titulado "El fulgor distante", ese autor delinea la emoción causada por todo terreno abierto y vasto, detrás del cual pudiera concebirse el mar, lo que provoca una emoción más pura que la causada por el mar mismo. Aproximadamente un motivo semejante está desarrollado en el ensayo de Eguren titulado "Pedrería del Mar". Igual coincidencia en las ideas fundamentales, o más que en ellas, en la

actitud, podrían encontrarse entre los escritos de Eguren y los artículos de Ruskin titulados "El ángel del mar", "Los misterios de la naturaleza", "Objetos naturales a distancia", "La ley de la ayuda", pero sin que podamos acusar una influencia precisa o definitiva. Aparte de ciertas ideas generales, y de la breve extensión que unos y otros tienen, los diferencia fundamentalmente el hecho de que los escritos de Ruskin adoptan el tono de reflexiones didácticas y la enunciación un tanto cerebral y razonadora, sin mayor poesía o encanto de misterio, mientras los escritos de Eguren se despojan de toda cerebración o academismo, y perfilan un misticismo de lo estético y un sabor de encantamiento poético de sello inconfundible y que nunca logró Ruskin, siempre un tanto "magister" y universitario, dogmático polémico y aleccionador.

No obstante ello, Eguren podría haber suscrito otros pensamientos de Ruskin acerca de la poesía y la pintura, tal cuando define la poesía como "la sugestión, por medio de la imaginación, de nobles motivos para nobles emociones" o precisa Ruskin el fin de la pintura que consiste en "introducir en la inteligencia del espectador la firme concepción de un objeto natural... y guiar el espíritu del espectador hacia los objetos más elevados de su contemplación e informarle de las ideas y sensaciones bajo cuyo influjo fueron esos objetos contemplados por el mismo artista", o cuando diserta sobre "forma y color" y la "significación del don del color". En "El falso ideal" de Ruskin podría encontrarse alguna similitud con "El ideal de la vida" de Eguren, con quien podría haber participado en muchas enunciaciones, sobre todo en aquella, tan vigente en la propia vida de Eguren, de que "la fuerza del espíritu humano en la soledad se acrecienta". Los uno sin duda la concepción idealista del arte y de la vida, la formulación de una nueva estética libre y plena, la actitud de desprender el arte de todos los prosaísmos que lo entraban y constriñen desnaturalizando su finalidad desinteresada, pero los separa el temperamento y el estilo de formulación que en el uno es didáctico y divulgador, polémico y suficiente y que en el nuestro toma aliento en la imaginación más pura, en la sensibilidad más acusada y fina, en el encanto poético de las observaciones de un ser excepcional no contaminado nunca con los intereses vulgares o los prosaísmos del trato cotidiano.

Teoría de la Forma

Por JORGE C. MUELLE

LOS OBJETOS ARTIFICIALES DEL PASADO

Los estudios de difusión de formas artificiales son evidentemente estudios históricos menos difíciles de llevarse a cabo que los de difusión de ideas y actitudes. Son incompletos, es verdad, cuando se reducen sólo a trazar distribuciones de caracteres y ni siquiera se discierne la época a que puedan corresponder en determinados puntos geográficos. El arqueólogo es el que más ha abusado de esta práctica, y se explica, porque el arqueólogo no puede tratar sino exclusivamente con objetos. Es característica de alguno de ellos una prontitud para resolver los problemas que sus hallazgos plantean, y así, ante una imposibilidad de conexiones, se decide por orígenes múltiples de las invenciones fundamentales y descuenta la probabilidad de que la difusión de un objeto sobrepasa la del grupo que lo creó. Otros, menos serios, conectan hipotéticamente rasgos similares de pueblos antípodas, sin encontrar las pruebas que lo permitan.

El verdadero papel del arqueólogo no es especular sino aportar datos concretos, precisamente para apoyar o disipar cualquiera de esas teorías. Pero ha sucedido que sin esperar su maduración se han servido de ellas, y, así, la teoría de la evolución de formas artísticas ha servido para construir precipitadas cronologías que los datos de la estratigrafía deshacen después. Si una estratigrafía representa la secuencia histórica de un punto geográfico, debemos esperar en ella testimonios de difusión, y por lo tanto la estratigrafía no puede, sino muy excepcionalmente, revelar completa e ininterrumpida la evolución de un rasgo cultural. Es imposi-

ble que el arreglo de series de museo, de lo simple a lo complejo, corresponda exactamente a la *Kulturleben* de un pueblo. Ni las cadenas *progresivas* ni las *degenerativas* estarán completas en un solo sitio, pues las probabilidades de intromisiones y de haber hecho en otro parte de su carrera, es grande. Entonces, algunos eslabones que falten en un sitio pueden haber quedado en el otro. Este razonamiento llevó a los evolucionistas a reconstruir las series tomando hechos de aquí y de allí. Su lógica era sana pero las reconstrucciones no se hicieron siguiendo un método rigurosamente histórico. El evolucionismo es un esquema que no podemos ver cumplido rígidamente en las sociedades. El pensamiento histórico que lo siguió sirvió para corregir sus excesos.

El arqueólogo hace sus reconstrucciones por inferencia, pues los materiales a su disposición son limitados. Los objetos artificiales del pasado no dicen gran cosa sino por comparación con los del presente. Es por eso que D. Randall-Mac Iver (1932) pudo decir que la Arqueología sin la Antropología, sería tuerta, y miope de su único ojo. Si una esferita perforada es un *piruro*, es porque conocemos las ruelas todavía en uso. Si un pedazo de metal es un anzuelo, lo es por comparación con los que todavía utilizamos. Y cuando no estamos familiarizados con una forma, nuestro juicio es cauto y se pregunta: ¿Para qué pudo servir?

Con el propósito de enriquecer las experiencias del arqueólogo, algunos etnólogos han dedicado en los últimos tiempos una atención especial a los objetos artificiales y sus complicaciones espirituales. El hecho de no tratar "fósiles" sino una cultura viviente les permitió conocer mucho de los impulsos del artista, de las dificultades que debía vencer, etc. Estas últimas no eran simplemente de carácter técnico: las encuestas revelaron que había siempre una lucha entre los problemas meramente tecnológicos y el gusto tradicional, que no siempre se acomodaba a los recursos en uso. El trabajo de Ruth Bunzel¹ es de los más ilustrativos sobre el particular.

Esta investigadora tuvo la oportunidad de interrogar a los alfareros zuñi respecto a lo que consideraban bello y feo, al porqué de lo que rechazaban o aceptaban en un motivo extranjero, y a otras condiciones de sus gustos. Encontró que no siempre los

¹ **The Pueblo Potter**, Columbia University Contributions to Anthropology, v. VIII.

artistas son conscientes de lo que hacen, y así, cuando preguntó cuál era la manera ideal de dividir una superficie a decorar todos respondieron que lo "mejor" era dividirla en cuatro campos; un examen de sus trabajos reveló que la división en tres o en seis era más frecuente: la explicación estaba en que para los Zuñi el 4 predomina en su mente por ser número sagrado. Y así, se probó, también, que las normas técnicas que daban los artistas no eran siempre observadas en la práctica y que había un cierto divorcio entre la cultura espiritual y las manifestaciones materiales.

¡Si aun nosotros hacemos cosas cuya explicación no podríamos dar! "Es la costumbre", decimos con frecuencia. ¿Por qué entrechocamos las copas al brindar?

Bunzel testimonia cómo aparecen nuevas direcciones en la evolución de los estilos: Un ceramista de San Ildefonso que hacía cacharros negros y lustrosos consiguió un efecto mate por error y lo explotó desarrollando un nuevo estilo que tuvo favorable acogida y gran auge. Otro alfarero hopi, Nampeyo, vió ceramios exhumados de las ruinas de Sityatki y los copió; muchos siguieron su ejemplo y se creó una "nueva" escuela.

Ahora, si suponemos que los restos de este estilo se encontrarán mil años después, junto con restos de otros ceramios de San Ildefonso, ¿cómo debería relacionarlos el arqueólogo sirviéndose de la doctrina evolucionista?... "El artista fue bastante capaz de solucionar su problema técnico, y lo hizo, no mediante un proceso de evolución, sino por una ruptura radical con el estilo de su grupo. Si esto sucedió entre los primitivos actuales, a quienes podemos observar en trabajo, es razonable suponer que algo análogo puede haber ocurrido en el pasado..." Es lo que objeta una autora,² y con razones parecidas expresa su desacuerdo con Haddon. Permítasenos responder que el argumento citado no invalida la teoría de la evolución de las formas artificiales. El rebrote de un estilo debe conectarse a la línea que lo inspiró, en este caso el estilo exhumado de las ruinas de Sityatki, y no a los que lo antecedieron inmediatamente en el mismo grupo artesano. Pero es claro que no podemos formar cronologías con la única herramienta del evolucionismo. Eso sería pedirle peras al olmo. Y muy ingenuo tiene que ser el arqueólogo que piense que un objeto de formas

² Gladys A. Reichard: *Form, and Interpretación in American Art*. Proceedings of the XXIII International Congress of Americanists.

"arcaicas" es más antiguo que uno de líneas barrocas tan sólo por esta condición. El mismo Haddon había hecho notar que hay formas embrionarias demasiado buenas para desaparecer completamente, y que al lado de las más evolucionadas sobreviven las que les dieron origen. Batracios y mamíferos coexisten en la actualidad.

La argumentación de Reichard puede resumirse así:

I Ninguno de los objetos con que los evolucionistas han formado sus series tiene cronología exactamente definida y rara vez podemos afirmar si el dibujo complejo se deriva del simple o lo precede.

II Las interpretaciones se hacen desde el punto de vista del investigador y nada garantiza que vea del mismo modo que el autor de la obra. Donde uno hizo un pulpo, el otro puede ver una estrella o una flor.

Repetimos las conclusiones de la autora en sus propias palabras:

"Pero si nos decidimos a conservar una actitud imparcial y objetiva, y si conocemos las reacciones de los primitivos por lo menos respecto a su propio estilo artístico, surge una nueva cuestión: ¿Tienen algún valor los estudios de un material puramente de objetos, tal como el que encontramos en los museos, sin datos sobre el modo como consideran los primitivos este arte suyo? Mi contestación será positiva: sí, lo tienen".

"Tenemos testimonio de que no todo lo que el artista siente se materializa en lo que hace. El material de museo nos muestra lo que hace en realidad, y analizándolo podemos hallar soluciones a muchos problemas que conciernen más al arte mismo que las teorías de su origen o interpretación. Se puede determinar el ajuste de forma y dibujo a la técnica. Las cuestiones de ejecución, como el tratamiento de línea, masa, color y fondo, pueden ser resueltas para áreas dadas. Habiendo practicado estudios detallados en motivos tan comunes como ojo, voluta, espiral, figura humana, etc., podremos estar seguros de evitar generalizaciones o formulación de "leyes", que si pueden ser válidas para un área, no admiten aplicación universal".

LA ARQUEOLOGIA

Los conocimientos generales son, pues, una primera información para el arqueólogo. Teniendo en cuenta que, no sobre las "leyes", sino sobre el factor histórico gravita la importancia del método de la Arqueología, verá los datos documentales de la época proto-histórica así como los vestigios en el presente, antes de dictaminar respecto a sus hallazgos. Tiene más importancia para la pre-historia peruana un conocimiento de la historia del imperio incaico y de las costumbres de los indios actuales que una versación acerca de Egiptología, Asiriología y otros estudios clásicos.

Un palo, encontrado en yacimientos peruanos puede ser una *takhyla* (cavador), recobrado de uno neolítico del Viejo Mundo puede ser un bastón de mando. Objetos de la misma forma tienen significaciones diferentes según la cultura a que pertenecen. De allí que una antigüedad vale menos fuera de su contexto y que el cazador de curiosidades está mutilando los testimonios del pasado.

Pero el arqueólogo no es un simple coleccionista de especímenes. Estudiar los objetos artificiales no es la finalidad de la Arqueología sino un medio para reconstruir culturas pretéritas.

Dos ciencias viejas han tratado de la obra de arte: la Historia del Arte y la Arqueología. En realidad, la Arqueología no es estrictamente una ciencia; es una subciencia, o, simplemente, un método, una técnica puesta al servicio de una ciencia, de la Ciencia del Pasado. Pero mientras la llamada Historia tiene que hacer con testimonios escritos, la Arqueología se encarga de los objetos. Hay, así, una Arqueología Histórica, que trata de épocas y culturas históricas, y una Arqueología Prehistórica, o Paleo-arqueología como se la llama con poco éxito.

Podemos considerar a la Arqueología Histórica como inseparable de la Historiografía; la Arqueología Prehistórica está sola y necesita más de las Ciencias Naturales. Por eso pudo decir Kroeber que la historia y la arqueología del Perú son dos buques que navegan en la misma dirección, hacia el pasado más remoto, y que "antes del siglo XI de la era cristiana el buque de la ar-

queología se separa, y debe seguir su curso solo, de la mejor manera que pueda".³

La diferencia de los materiales que manipula y la de los métodos, que tienen que ser adecuados a ellos, es, repetimos, lo único que desune a las dos ramas del saber. "La ayuda que cada disciplina puede dar a la otra es tan evidente que no necesita explicación. Los límites de esta ayuda mutua tienen dos aspectos. Por una parte, la Arqueología es de lo más provechosa en la determinación de las *condiciones generales* dentro de un período y un área, y por consiguiente sólo satisface imperfectamente el deseo del historiador en lo que se refiere al conocimiento de los acontecimientos *decisivos, en particular*. Por otro lado, en civilizaciones como la andina, que se desarrolló sin escritura, el registro oral de memoria es demasiado momentáneo para permitirle al historiador penetrar tan remotamente en el pasado como lo desea el arqueólogo... , así como para los períodos más recientes de documentación escrita, el historiador escasamente necesita la ayuda del arqueólogo".⁴

Sin embargo, el estudio de los *monumentos*, el examen de los objetos, no es de valor inferior al de los documentos escritos: éstos son testimonios de criterio ajeno y significan una interpretación subjetiva, mientras que aquéllos informan inmediatamente el nuestro.

Por el lapso de la humanidad que investiga, la Arqueología es con relación a la Historia "como el padre y el hijo", según las palabras de Morley.

Para examinar sus testimonios, la Arqueología, además de sus relaciones con el Folklore, el estudio del arte y las industrias, toma consejos de la Geología, la Geografía, la Botánica, etc. y del Estudio del Hombre. Es esta necesidad la que la hace oscilar entre las Ciencias Históricas y las Ciencias Naturales, y adoptar la personalidad doble del Dr. Jekyll y Mr. Hyde.⁵

Los dos principales métodos de la Arqueología son el *estratigráfico* y el *tipológico*. El primero está copiado de la Geología y

³ A. L. Kroeber: **Los métodos de la Arqueología Peruana**, Letras, Nº 22, Lima, 1942, p. 211.

⁴ Kroeber, *op. cit.*, p. 209.

⁵ Walter W. Taylor: **A Study of Archaeology**, Am. Anthropol. Memoir n. 69 (1948), p. 6.

la Paleontología; el último, es el estudio típico y propio de los objetos artificiales. Esto explica por qué unas veces se ha definido como rama de la Antropología, y otras como mero estudio del arte. Por épocas, cada uno de estos métodos ha pretendido prescindir del que debe ser compañero inseparable y colaborador. Especialmente en América, el arqueólogo sostiene que las interpretaciones estilísticas son muy subjetivas y que lo único "científico", son las estratigrafías. Pero quienes piensan así olvidan que el criterio que sirve para separar los estratos es también un criterio tipológico. ¿Por qué separamos un estrato tiahuanacoide de uno incaico, cuando las características del terreno son idénticas? Sencillamente, porque un estrato —raras veces real— tiene objetos de un tipo, y el otro contiene objetos de tipo diferente.

"Debe recordárseles que sus resultados han de depender del trabajo de su pala, tanto como del de su cerebro", apunta agudamente de los arqueólogos un autor.⁶

Más radicalmente, este mismo autor dice que el arqueólogo cesa de serlo cuando utiliza los conceptos de la Etnología, la Mitología, el arte, etc.: "...Es la recolección de los materiales culturales la piedra de toque por la cual el arqueólogo, como arqueólogo, cae o se mantiene. Cómo manejar la información después de colectada es impertinente para él como arqueólogo, aunque le es muy pertinente como antropólogo, historiador del arte, filólogo, o cualquier otra cosa".⁷

Es obvio que la "información" a que se refiere no es sólo objetos, y aquí está lo grave: para recoger su información, el arqueólogo tiene que ser antropólogo, historiador del arte, filólogo y otras cosas más.

De cualquier modo, el análisis de los objetos artificiales del pasado cae también en la esfera de intereses del arqueólogo, aunque para ello deje la pala y se ponga el mandil del museólogo.

Los objetos artificiales tienen quizás una ventaja sobre el material del sociólogo, el del historiador, etc. Estos últimos son símbolos de ideas y conducta; los objetos artificiales son las ideas mismas y la conducta "congeladas". Como disciplina cuya meta final es la cultura, la Arqueología no puede satisfacerse con el objeto material. Si la cultura es organización de conducta aprendi-

⁶ Taylor, op. cit., p. 8.

⁷ Taylor, op. cit., p. 44.

da, la conducta humana es lo que cuenta. Una máquina responde a elaboraciones mentales, y estas construcciones mentales o ideas son la cultura, no el montón de fierro. Pero el fierro está organizado en formas, y estas formas son la materialización de las ideas.

La habilidad peculiar del arqueólogo es "descongelar" sus testimonios. Para ello, sus mejores esfuerzos están dirigidos a las implicaciones del objeto más bien que al objeto individual en sí. "Fundamentalmente, parece haber dos requisitos en todo método arqueológico, y éstos guardan relación entre sí. El primer requisito es determinar cuáles son los fenómenos que tienen lugar en forma asociada, o no asociada, y en qué grado. El segundo requisito es traducir las relaciones de espacio de la información en relaciones de tiempo, de modo que el cuadro descriptivo pueda ser convertido en una narración ordenada".⁸

Son estas asociaciones las que importan, y el objeto vale por sus potencialidades de asociación. Los objetos son el aparato material de la cultura, son los *instrumentos materiales* de la cultura y sus *productos materiales*, y por intermedio de ellos podemos llegar a la estructura "inmaterial". Porque la llamada cultura material no es exacta y escuetamente los objetos artificiales.

Es por medio de un entrelazamiento de comparaciones que el arqueólogo "revela" el contenido de sus materiales. Sólo que la Arqueología, bajo la batuta de la *Kulturkreislehre*, parece haber estado ocupada principalmente con relaciones exteriores. "En lugar de construir una pintura cultural lo más completa posible para una manifestación particular dada, este punto de vista (el comparado) se dedica principalmente, si no completamente, a aquellos fenómenos que tienen significación comparativa fuera del sitio o componente. Descuida mucho del "cuerpo cultural local".⁹

El autor que estamos citando protesta y reacciona contra dicho punto de vista; al hacerlo sigue la tónica del momento, una tónica "pertinente" al etnólogo, porque lo que recomienda es lo que preconiza el funcionalismo, aunque él lo llama *the conjunctive approach*: "El punto de vista conjuntivo... tiene como su principal meta la elucidación de conjuntos culturales, las asociaciones y relaciones, las "afinidades", dentro de la manifestación bajo in-

⁸ Kroeber: *Los Métodos de la...* p. 212.

⁹ Taylor, *op. cit.*, 95.

vestigación. Tiende a trazar el cuadro más completo del pasado de la vida humana en términos de su ambiente humano y geográfico. Está interesado principalmente en la relación de ítem a ítem, rasgo a rasgo, complejo a complejo —para usar conceptos de Linton— dentro de la unidad cultural representada, y sólo subsecuentemente en la relación taxonómica de esos fenómenos a similares fuera de ellos".¹⁰

Lo que tiene valor para la comparación no es el espécimen aislado sino el contexto cultural completo. Si un objeto sirve para eso, no es en su condición individual de objeto, sino como representante de un tipo, es decir, por lo que tiene de más o menos representativo de un conjunto. Es un criterio de cantidad lo que hace más o menos importante la comparación, y tiene que haber implícito en el "ejemplar" una mayor concretización de abstracciones. Todo lo que los alemanes explicarían en una *Typenbegrifflehre*.

Evidentemente, para darle más valor al espécimen tenemos que elaborarle más relaciones, de modo tal que "ejemplifique" más contenido espiritual. He ahí por qué estamos obligados a desenrañar todas sus escondidas conexiones y significaciones. Cualquier actitud, parcial, siguiendo pautas de una escuela, es anti-científica.

Aun el difusionismo estudió incompletamente el fenómeno de la difusión por descuido del funcionamiento de la cultura. "Un estudio completo del esparcimiento de cualquier nuevo elemento de cultura, los factores que han provocado tal esparcimiento, las reacciones a que este nuevo elemento ha dado lugar en diferentes sociedades, y las adaptaciones que han sido necesarias para su aceptación dentro de las diversas culturas, ayudaría mucho más a colocar los estudios de difusión sobre una base sólida que veinte estudios de distribución de caracteres en determinado punto de una época. Desgraciadamente, apenas existe un sólo estudio de esta índole hoy en día".¹¹

Estas relaciones exteriores son la cronología y lo que se ha llamado también método geográfico, y que en realidad no constituye sino las implicaciones geográficas de cualquiera de los otros dos métodos, pues aunque la estratigrafía está preocupada esen-

¹⁰ Taylor, *op. cit.*, p. 96.

¹¹ Linton: *Estudio del Hombre*, p. 371.

cialmente con sucesiones en el tiempo también investiga en sentido horizontal, delimitando el área de propagación de una cultura, su radio de acción y conexiones.

Cualquiera que sea la técnica empleada en el trabajo; cualquiera que sea el método que la oriente y cualquiera que sea la teoría que la inspire, la Arqueología comienza y termina en los objetos artificiales. Con la palabras de Stanley Casson: "La Arqueología es el estudio del pasado humano, principalmente en lo que concierne a las actividades del hombre como fabricante de cosas, de artefactos, para usar el término técnico. El *Homo sapiens* activo, antes de que empleara su sapiencia en el propósito práctico de manufacturar objetos, no es de incumbencia del arqueólogo sino del antropólogo. Pero desde el momento en que el hombre picó su primer pedernal, él y su pedernal pertenecen al arqueólogo".¹²

FUNCIONALISMO

"Discutimos constantemente si un producto cultural que hemos encontrado en forma similar en dos áreas distantes, ha sido llevado a una desde la otra, o si ha evolucionado independientemente en cada una de ellas. La prueba depende de si la forma está determinada por el propósito y uso del producto, por el material de que está hecho, por las necesidades que satisface. En otras palabras, tenemos que preguntar siempre si la similitud en forma es debida a identidad en función, o si es tan accidental que no puede haberse originado independientemente sobre líneas paralelas".¹³

En lo que respecta a la forma de los objetos materiales, el funcionalismo está representado por esa observación de uno de sus más conspicuos sostenedores. La forma, por si sola no dice mucho; es necesario considerarla en su contexto cultural. Las definiciones de forma, es decir, la descripción del objeto, dan una idea incompleta de su función, y dos objetos iguales pueden haber tenido aplicaciones diferentes. Estas consideraciones son observaciones al "criterio de forma" de los etnólogos alemanes.

¹² Stanley Casson: **Progresos de la Arqueología**. Versión castellana (mecanografiada) de Emilia Romero, Lima, 1936.

¹³ B. Malinowski —Reviews, "**Man**", agosto, 1927.

Efectivamente, los objetos tienen varios usos y aplicaciones, y es por un proceso lento de especialización que divergen las formas primordiales hasta constituirse en otros objetos. N. C. Nelson (*The Origin and Development of Material Culture, 1932*) nos da una idea de las potencialidades de los instrumentos de piedra primitivos al publicar una tabla, reproducida por Herskovits,¹⁴ en la que se indica sus funciones y los principales útiles especializados, mayormente en metal, que sirven en nuestros tiempos para esas mismas funciones.

Nos encontramos, pues, con que si un mismo objeto sirve funciones diferentes, una misma función puede llevarse a cabo por dos objetos distintos.

Una lanza se distingue de una jabalina, en primer lugar, porque una es arma arrojadiza y la otra nó. Tratándose de ejemplares evolucionados, la función puede haber afectado forma y tamaño, pero si examinamos ejemplares primitivos es difícil, si no imposible, saber su uso exacto. El criterio de forma, aplicado al espécimen será insuficiente para conocer de la función sin acudir a otros testimonios. Una piedra de moler es simple, y su clasificación depende de los movimientos que le imprimamos. El rodillo a empujar, como los *metates* centroamericanos; la mano de batán o *maran* peruano, con movimiento de mecedora; el verdadero rodillo europeo de pastelero, que rueda y aplana la pasta; la mano del almirez, que golpea verticalmente y el molino de rotación vertical, todos tienen origen en la simple piedra de majar. Es aventurado señalar cuándo la función, esto es, el tipo de movimiento, influyó en la forma para especializarla en su trabajo: el espécimen no ostenta siempre huellas evidentes de éste.

Un estudio de muestras individuales es sólo un estudio estático de la forma. Ya vimos que la comparación de los ejemplares de una serie muestra el cambio e ilustra sobre el proceso. El funcionalismo se apunta el mérito de haber insistido en que lo fundamental es el rol que tiene la forma en el conjunto, y no la forma en sí. Lo importante es la configuración, la relación entre las formas. La relación de una forma en un sistema y la relación entre diferentes sistemas constituye un orden; este orden es lo principal.

¹⁴ Melville J. Herskovits: *Man and his Works*, New York, 1948, p. 244.

El estudio de la cultura debe considerar en primer lugar el funcionamiento del todo y no la parcial consideración de un fragmento, porque la cultura no es un anárquico amontonamiento de partes sino una integral, un conjunto que trabaja como un reloj; y en el cual no hay ningún engranaje demás.

"The art and characteristic style of a people can be understood only by studying its production as a whole", había escrito ya Boas. La realidad etnográfica de un objeto no puede ser comprendida aisladamente aunque tengamos frente a nosotros ejemplares perfectos y auténticos: Una canoa, por ejemplo, —dice Malinowski— no es un simple objeto para determinado uso. "En el estudio de los propósitos económicos para los cuales una canoa se ha hecho, de los varios usos a los que se le somete, encontramos la primera aproximación a un profundo tratamiento etnográfico. Más amplios datos sociológicos, relativos a su propiedad, descripción de quien navega en ella, y cómo lo hace; información respecto a las ceremonias y costumbres de su construcción, una especie de típica biografía de la embarcación, todo ello nos acerca más aún al real entendimiento de lo que significa para el nativo su canoa. Aun esto, todavía no toca la más vital realidad de una canoa nativa. Porque un barco, sea de corteza o madera, de fierro o acero, vive en la vida de sus tripulantes, y es para el marino algo más que un pedazo de materia con forma. Para el nativo, no menos que para el navegante blanco, una embarcación está rodeada por una atmósfera de romance, levantada sobre una tradición y una experiencia personal. Es un objeto de culto y admiración, algo viviente, que posee su propia individualidad".¹⁵

En tratándose de culturas extintas, la reconstrucción se hará como mejor se pueda. Cuando se está frente a una viviente, empero, es imperdonable que la estudiemos examinando únicamente la obra material e ignorando otros aspectos de la vida de la sociedad. Nunca podremos decir hasta qué punto un objeto artificial está implicado en la religión, economía, organización política, etc., de un pueblo si no conocemos ese pueblo en todas sus actividades, si no conocemos el entramado en su totalidad. Comprender la naturaleza de la cultura antes de someterla a cualquier otro tipo de investigación es funcionalismo, decía Malinowski, y se mo-

¹⁵ B. Malinowski: "Argonauts of the Western Pacific", Londres, 1932, p. 105.

faba de "la satisfacción perversa de encontrar anomalías aisladas y peregrinas del comportamiento humano", cosa un tanto injusta porque todo etnólogo sabe de la relatividad de las anomalías, y quien trabaja en el campo no considera ya la Etnología como mero análisis y recolección folklórica de objetos y costumbres curiosos y exóticos.

Más injusto es todavía Malinowski cuando desprecia la tecnología, los estudios de reconstrucción y los de distribución, señalando únicamente las relaciones internas dentro de un esquema dado; aferrándose a sus *secciones transversales* de la cultura y descuidando la naturaleza tradicional de todo el complejo; olvidando que cultura, por definición, es la transmisión de *patterns* de generación en generación, y por lo tanto, un fenómeno histórico, y de individuo a individuo, y por lo tanto un fenómeno de difusión. Es antidistribucional y antihistórico, había observado Lowie.

Lo importante para Malinowski son las instituciones, cuerpos organizados de actividades llevadas a cabo por cada grupo social en la satisfacción de una necesidad biológica primaria, en conexión con un habitat y con ciertos objetos materiales y un sistema de ideas derivadas.

"Hemos establecido, pues, que la totalidad de un proceso cultural, que comprenda el substrato material de la cultura, esto es, artefactos; lazos sociales humanos, esto es, modos estandarizado de conducta; y actos simbólicos, esto es, de influencias de un organismo sobre otros por medio de reflejos de estímulos condicionados; es una totalidad que no podemos cortar aislando objetos de la cultura material, pura sociología, o lenguaje como un sistema de contenido propio".¹⁶

Así, de ese modo, la cultura, como cuerpo vivo, no puede sentir amputaciones en sus órganos principales.

El énfasis en que la cultura es una entidad muy distinta a la suma de sus componentes, caracteriza pues, el funcionalismo; "Todas las partes del sistema social funcionan juntas con un grado suficiente de armonía o consistencia interna", escribía otro de sus notables sostenedores.¹⁷

Es en defensa de este organismo que se ataca al evolucionismo tanto como al historicismo; a la selección de hechos como a la

¹⁶ B. Malinowski: **A Scientific Theory of Culture**, p. 154.

¹⁷ Radcliffe—Brown: **On the Concept of Function in Social Science**, *Am. Anthropol.* v. 37 (1935), p. 397.

preocupación por lo que ha sido y ya no es. "Por descuido del análisis funcional de fenómenos lingüísticos vitales, Morgan extravió la investigación antropológica por generaciones. También Graebner, enarbolando un pueril o falso análisis de la cultura para poner los fundamentos de lo que consideraba un panmúndial y *fool-proof* difusionismo, ha creado una consideración antifuncional de imbecilidad de primera clase. Graebner supone primero que es posible aislar detalles de su contexto. Después define la forma como completamente desconectada de su función... De allí que para Graebner sean metodológicamente importantes aquellas características culturalmente insustanciales".¹⁸

En uno de sus artículos,¹⁹ Lowie toma la defensa de Graebner "quien sin duda merece bastante crítica legítima" pero no esos epítetos, e indica que el investigador *in situ* que Malinowski condena ya no existe, y que su asalto a los vestigios no hace sino repetir lo que Marett dijo en 1918 en *Psychology and Folk-Lore* (26, 101, 1920); añade que el que cada cultura sea un sistema cerrado, no pasa de ser un dogma, y que más bien es un conjunto artificial forjado por conveniencias de la averiguación. El funcionalismo es un programa para estudiar vínculos intraculturales. Pero si hemos de considerar la cultura en su totalidad, no debemos pararnos en los fenómenos que hay dentro de ella sino también considerar los que están fuera y así no circunscribirnos a la actualidad sino del mismo modo remontarnos al pasado.

"Ciertamente muchos de los elementos coherentes en la vida de un pueblo no son azares concomitantes, pero no se ha probado nunca que todos los rasgos estén eslabonados, y los intentos hechos hasta ahora para demostrar integración no han ido nunca más allá de mostrar que, digamos, el arte está conectado con supernaturalismo, o los propósitos económicos con ideas mágicas... Finalmente, mientras es verdad que ningún hecho aislado es significativo, no se sigue de ello que las únicas correlaciones vitales se encuentran dentro del supuesto sistema cerrado de una cultura particular".²⁰

Otro de los errores de Malinowski es suponer que todo tiene función en la cultura y que lo que no la tiene desaparece, techa-

¹⁸ Malinowski: *A Scientific...*, p. 149.

¹⁹ *American Anthropologist*, v. 48: 1 (1946), p. 118 y 119.

²⁰ R. Lowie: *The History of Ethnological Theory*, New York, 1937, p. 143.

zado por el organismo: "Cuanto mejor se conoce determinado tipo de cultura, tanto menos supervivencias parece existir en ella".²¹

No cabe duda de que en todos los contactos culturales hay ingerencias y desintegraciones provocadas por la interferencia de elementos que se disputan un mismo puesto. El hecho de que los contactos traigan desajustes, prueba que las culturas *funcionaban* como un organismo y que las crisis provocadas por los elementos extraños equivalen a la intromisión en la máquina de una rueda inútil o de otro resorte motor. Sin embargo, siempre hay compromisos: elementos pocos vitales sobreviven y vegetan al lado de los órganos que los han subrogado; aun puede darse el caso de que un producto teratológico subsista con dos sistemas digestivos. Esto, se dirá, justifica como normal un cuerpo provisto de un solo corazón y un solo cerebro. Pero ¿qué garantiza que el símil sea exacto? Precisamente, el moderno concepto de civilización supone la coexistencia de muchos modos de vida, la convivencia sin estorbo de varios elementos homólogos de cultura.

Como el ojo pineal, un órgano puede perder una función pero adopta otra, supone el funcionalista, y así la corbata ya no sirve para amarrar el cuello de la camisa, puesto que hay un botón en su lugar, mas ahora es símbolo de clase social; los botones de la manga del saco no cierran la abertura, pero la decoran; el ojal de la solapa no se abotona, pero sirve para colocar una insignia.

Con esta lógica todo sirve, aunque nos privamos así de un criterio importantísimo en el estudio de la cultura: la relación entre forma y función.

"Yo afirmo que la forma está siempre determinada por la función y que en tanto no podamos establecer tal determinismo, los elementos de forma no pueden ser usados en un argumento científico".²²

¿Y qué hay de las formas vestigiales sin función, o con otra función que suplantó a la que las determinó?²³ Las supersticiones son manifestaciones culturales que no podemos ignorar como supervivencias aunque les reconozcamos nuevas funciones.

²¹ Artículo "Culture", en la *Encyclopaedia of Social Sciences*, v. 4 (1931).

²² *A Scientific Theory...* p. 149.

²³ Margaret T. Hodgen: *The Doctrine of Survivals*. Londres, 1936.

Vamos a acudir a Boas, retrospectivamente, para apoyarnos. La cita se refiere a la función fisiológica, y es pertinente, ya que el funcionalismo compara la cultura al organismo humano: "La función depende de la estructura y de la constitución química del cuerpo y de sus órganos, pero no de modo tal que esté determinada por ellos. El mismo cuerpo funciona de diferente manera en diferentes momentos. Mientras las características anatómicas del cuerpo son regularmente estables por espacios de tiempo bastante prolongados, sus funciones son variables".²⁴

Una de las más recientes críticas al funcionalismo,²⁵ inspirada quizás por el hecho de que Malinowski era profesor en la *School of Economics* de Londres, identifica su doctrina con el hedonismo, y le censura que como todos los economistas, haga derivar de las necesidades e impulsos biológicos el comportamiento social sosteniendo que los imperativos culturales no son sino necesidades secundarias salidas de lo orgánico. Con las palabras de Marx (*Crítica de la Economía Política*, 1859): "La vida material determina el proceso de las manifestaciones intelectuales de la sociedad".

Al igualar las necesidades biológicas y las instituciones se justifica todo sistema cultural como bueno: todas las costumbres serían naturales, necesarias, justas y dignas de perdurar; ninguna sería ni absurda ni perniciosa. Además, como expresiva de distintos grupos, la moral sería relativa.

"El funcionalismo nota con pavor y admiración que cada parte es necesaria para la existencia continua de una sociedad dada en su estado dado".²⁶ La sociedad estaría dotada "naturalmente" de poderes regenerativos, tendería al equilibrio, pero no habría equilibrio errado. Una especie de salud social sería lo ingénito a cualquier grupo. No podría haber "cultural lag", como no habría "survivals". El contacto cultural solucionaría las inconsistencias con la desaparición de una de las culturas en fricción, como se solucionaría un conflicto interno con la eliminación del elemento disturbante.

²⁴ Boas: *The Mind of Primitive Man*, New York, 1911, Macmillan, cap. VII.

²⁵ Dorothy Gregg y Elgin Williams: *The Dismal Science of Functionalism*, *Am. Anthropol.*, v. 50, n. 4: 1 (1948).

²⁶ Gregg y Williams, *op. cit.*, p. 601.

Lowie, empero, ya había notado que por muy bien estructurada que parezca una cultura, no trabaja a la perfección, y que aun sin intervención de elementos culturales extranjeros se producen desajustes.

En suma, los funcionalistas, como los economistas, no podrían cambiar la naturaleza humana y habrían creado, sin embargo, un *Homo economicus*.

"La actitud científica, implicada en toda tecnología primitiva y también en la organización social y en la organización de las empresas económicas primitivas, aquella confianza en la experiencia del pasado con miras a actividades futuras, es un factor integral que debemos suponer ha estado en función desde los más antiguos orígenes de la humanidad, desde cuando las especies iniciaron su carrera como *homo faber*, *homo sapiens* o como *homo politicus*".²⁷

TIPOLOGIA

Pero el *Homo faber* fue dejado de lado; el funcionalismo censuraba la *mentalidad tecnológica*. "Lo notable entre los énfasis funcionalistas es la acentuación de los aspectos psicológicos de la cultura", afirma Lesser,²⁸ otros de los reivindicadores del evolucionismo. Puede afirmarse que las tendencias actuales de los estudios antropológicos los mueve alrededor del aspecto psicológico de los fenómenos sociales. Betty Meggers²⁹ ha hecho un examen minucioso de este cambio de orientación que, sin duda, ha de ser muy benéfico puesto que explica al hombre en función de su cultura y abandona, al menos por el momento, esa excesiva consideración de su bagaje innato. Desde los esfuerzos de Rivers, que procuraba sintonizar los aportes de la Etnología y la Psicología, hasta el nuevo psico-análisis hay un largo camino recorrido.

Las diferencias entre las gentes que pueblan las variadas regiones de la tierra no son únicamente de apariencia; hay diferencias en opiniones, diferencias en actitudes y diferencias en la con-

²⁷ Malinowski: *A Scientific Theory...*, p. 10.

²⁸ A. Lesser: **Functionalism in Social Anthropology**, *Am. Anthropol.* v. 37 (1935).

²⁹ B. Meggers: **Recent Trends in American Ethnology**, *Am. Anthropol.* v. 48, n. 2 (1946).

ducta. La cultura es el factor condicionante que por medio de la educación y el entrenamiento transforma la fisiología del hombre. Para comprender al individuo no nos basta un estudio somático: su anatomía no puede explicarlo completamente; tenemos que estudiar su psiquismo a la luz del determinismo cultural, es decir, a través del examen de todo el proceso de su modelamiento por el ambiente social.

Estas consideraciones son de tal peso que toda otra ha quedado relegada a segundo plano.

La cultura es una ficción estadística; la sociedad no es el grupo material de hombres que la compone, y es también una abstracción. La única realidad es el individuo y, por lo tanto, el foco más apropiado para el estudio.

Un equilibrio saludable, sin embargo, es de lo más necesario, y lo encontramos en las palabras de Feibleman: ³⁰ ... "Que los seres humanos son parte de la cultura, pero que sin herramientas e instituciones no habría cultura, como no la habría sin seres humanos".

Vale decir, una realidad tangible es el individuo, y otra los objetos artificiales. Podríamos agregar que la individualidad, o mejor, la personalidad es también una abstracción, y lo único ponderable serían los objetos artificiales.

"El estudio de la tecnología es esencial para una comprensión de la cultura, del mismo modo que la comprensión de las bases materiales de la vida social es indispensable a aquellos que tratan de la conducta del grupo humano... El equipo técnico de un pueblo figura, más que cualquier otro aspecto de su cultura cuando se hacen juicios corrientes sobre su avance o retraso. Hay varias razones para estos juicios, pero en esencia pueden atribuirse al hecho de que la tecnología es el único aspecto de la cultura susceptible de evaluación". ³¹

Y a la inversa: para comprender la naturaleza de lo artificial hemos de conocer antes al hombre físico, como lo preconiza el funcionalismo y toda la escuela sociológica francesa, que halla la expresión más simple de los móviles culturales en el hambre y el amor. Incluso Harrison, quien desaprobaba a Malinowski, no pu-

³⁰ James Feibleman: **The Theory of Human Culture**, New York, Duell, Sloan and Pearce, 1946, p. 95.

³¹ Herskovits: **Man and his Works**, p. 241.

do encontrar mejor punto de partida: "Como tecnólogo —declaró— trató primero de las necesidades y propósitos materiales del hombre, que podemos agrupar en un relativamente pequeño número de tipos de satisfacciones que incluyen tanto necesidades reales como falsas".³²

Estas falsas necesidades son las necesidades secundarias de los funcionalistas, las que los diferentes tipos de cultura crean: pueden traducirse también en objetos artificiales. Así el prestigio o la influencia social pueden estar representadas por lujo y riqueza material. Y hay objetos, es claro, que no son la expresión llana e inmediata de una primera necesidad biológica, sobre ellos no puede iluminarnos mucho el saber de la naturaleza homínida de la realidad que los creó y los utiliza, sino que un conocimiento de los imperativos culturales derivados es imprescindible.

Los esquemas del funcionalismo son importantísimos por esto. Desde el estímulo biológico, a través de los estímulos derivados, van a las técnicas, a los artefactos y a las series instrumentales antes de alcanzar las satisfacciones integrales. Como se ve, no cierra del todo las puertas a un examen tecnológico, aunque el tono de su insistencia sobre los aspectos integrales parezca indicarlo.

"La brillantez de sus resultados no debe deslumbrarnos hasta el punto de que rechacemos como inferiores aquellos métodos y temas que Malinowski toca solo raras veces y que en lo abstracto excluye arbitrariamente".³³

«Biblioteca de Letras
Jorge Puccinelli Converso»

(Continuará)

³² W. S. Harrison: **Concerning Human Progress**, p. 1.

³³ Lowie: **Historia de la Etnología**, traducción castellana, p. 294.

Años Iniciales de Riva-Agüero

Por DANIEL VALCÁRCEL

La parte menos conocida de Riva-Agüero corresponde a sus años primeros. Lo más discutido —aunque no más analizado— es el período de su gobierno, en pleno separatismo. Pero urge historiar toda la etapa virreinal del gran conspirador limeño para comprender su proceso biográfico, sus contrastes y su importante contribución a la independencia del Perú.

El documento que más abajo se inserta, trae un derrotero de su actividad hasta 1805. Fué redactado este inédito, en Madrid, el 21 de octubre de dicho año. Riva-Agüero comenzó a trabajar cuando tenía 10 años en la Casa de Moneda, dirigida por su padre, desempeñando el cargo de Guardia-Cuños hasta 1796; ascendió después al de Vista de la Fundición de aquella Casa. Obtuvo el título de Alférez del Regimiento de la Nobleza de Lima en 23 de mayo de 1796, recibiendo antes la Cruz de la Orden de Carlos III. Tan prematura actividad hace recordar al precosísimo limeño Baquíjano y Carrillo. Según modalidad corriente en la época, señala los distinguidos servicios de su padre —muy estimado por el virrey Gil Taboada— y de otros familiares, terminando por solicitar el cargo vacante de Contador de la Cajas Reales de Lima. El documento ológrafo, con una extensión de dos fojas, es transcrito literalmente, y pertenece al archivo particular de C.E. de la ciudad de Córdoba.

D. V.

Sevila 5-VI-1958.

PETICION Y SERVICIOS DE RIVA - AGUERO *

Señor

Dn. Joseph de la Riva Agüero y Boquete, A. L. R. P. de V.M. con el debido respeto expone: Que desde el año de mil setecientos noventa y tres tiene el honor de servir á V.M. en diferentes Comisiones y Empleos en la Real Casa de Moneda de Lima, habiendolas desempeñado á satisfacción de sus Xefes, especialmente el Empleo de Guarda cuños de la propia Real Casa que sirvió exactamente por espacio de cerca de tres años: Que sirve actualmente por nombramiento de V.M. el Empleo de Vista de la Fundición de la referida Casa: Que es Alferez del Regimiento de la Nobleza de la expresada Ciudad de Lima, por Título de veinte y tres de Mayo de mil setecientos noventa y seis: Y que en diez y nueve de Febrero de este año le condecoró V.M. con la Cruz de la Real y distinguida Orden Española de Carlos III.

Que los méritos y servicios de su Padre no son (ff. lv.) comunes en America, especialmente lo que trabajó para establecer la Real Renta del Tabaco en los Reynos de Mexico, Perú y Chile, que V.M. le confió á su cargo; y no ha podido ninguno despues reformarla, ni hacer que produzca mas utilidad á la Real Hacienda.

Quando tomó posesion de la Superintendencia de la Real Casa de Moneda de Lima, por sus esfuerzos y actividad hizo que pasase la labor de seis millones de pesos fuertes al año, á lo que jamás habia llegado.

De su conducta, justificación, talento, y demas prendas personales puede informar el Excmo. Sr. Fr. Dn. Francisco Gil, pues le trató con bastante inmediatecion en el tiempo que fue Virrey del Perú.

Que toda la familia ha servido siempre á V.M. en todas carreras, y en Empleos de distinción y confianza, principalmente Dn. Fernando de la Riva Agüero, caballero del Orden de Santiago, del Consejo de V.M., Presidente, Governador y Capitan general que fue del Reyno de Tierra Firme en las Yndias: Dn. Carlos de la Riva Agüero, del Orden de Santiago, Comendador de Castroverde

(*) Título puesto por el suscrito.

y (ff. 2) Guadalcanal, Teniente general de los Reales Exercitos, e Ynspector general de Ynfanteria que fue: Los de sus Tios Dn. Fulgencio de la Riva Agüero, del Real y Supremo Consejo de Yndias; y Dn. Pedro de la Riva Agüero, Comandante Militar de Matriculas del Tercio de Valencia; omitiendo otros muchos, y los de sus Abuelos maternos los Marqueses de Montealegre de Aúlestia, por no molestar la atención de V.M., de los que asi mismo podía decir mucho, y sobre todo los servicios pecuniarios con que han socorrido las urgencias de la Corona; estos meritos y servicios le alientan á suplicar á V.M. se digne nombrarle para servir la contaduria de las Cajas Reales de Lima, bacante por fallecimiento de Dn. Juan Becerra que la obtenia, por lo que Suplica á V.M. rendidamente, que en consideración á llevar doce años de buenos servicios, y de tener un Empleo por V.M., y á los meritos y servicios de su Padre, el actual Super-Yntendente de la Real Casa de Moneda de Lima, y de sus ascendientes y familia se sirva V.M. nombrarle Contador de las Cajas Reales de Lima, bacante por fallecimiento de Dn. Juan (ff. 2v.) Becerra, que la obtenia, según consta por cartas venidas de esa Ciudad; gracia que confia alcanzar de la piedad de V.M.

Madrid 21 de Octubre de 1805.

Biblioteca de Letras
Señor
«Jorge Puccinelli Converso»

A. L. R. P. de V. M.

(fdo.) *Joseph de la Riva Agüero*
(una rúbrica)

Tres Biografías

POR ALBERTO TAURO

LUNA PIZARRO, Francisco Xavier de (Arequipa 1780 — Lima 1855), clérigo y político. Fué presidente del primer Congreso Constituyente (1822); redactó las bases de la constitución aprobada en 1823, y decidió el acentuado liberalismo de las cartas políticas de 1828 y 1834; en los últimos años de su vida se dedicó a su ministerio, y los caudillos a quienes había combatido favorecieron su consagración como Arzobispo de Lima (1845-1855).

Francisco Xavier de Luna Pizarro nació en Arequipa, el 3 de diciembre de 1780. Fué el segundo hijo del matrimonio efectuado el 29 de abril de 1779, entre Juan Bautista de Luna Pizarro —Teniente Coronel de milicias, oriundo de Granada— y Cipriana Pacheco Arauz. Desde su cuna fué destinado a la carrera eclesiástica, en armonía con normas muy extendidas en aquella época, o tal vez para franquearle la protección de su tío y padrino de bautizo, el canónigo Francisco Xavier Pacheco. A los once años ingresó al Seminario Conciliar de San Jerónimo, cuyos estudios se desenvolvían entonces bajo la renovadora dirección del obispo Pedro José Chávés de la Rosa. Y se cuenta que, visitando éste los claustros, sorprendió en cierta oportunidad a los alumnos en desordenada algazara, debido a la ausencia del profesor de latín; tomó a su cargo la clase, y con pausada severidad inició el interrogatorio que le permitiría adelantar sus explicaciones; pero el respeto que imponía la austera personalidad del prelado, la sorpresa o la falta de aplicación, inspiraron a aquellos sólo el silencio o un tímido balbuceo, y uno a uno fueron amonestados. Tocó al fin su turno a Francisco Xavier de Luna Pizarro, quien meditaba su contestación con la mirada en el vacío cuando el domine le dirigió su adusta sentencia; y como dicho alumno mascullara oscuras expresiones de rebeldía, fué apre-

miado para que las repitiese; dijo entonces al obispo que, si no temiera incurrir en la fama de atrevido, podría formularle alguna pregunta que también lo hiciera cavilar; paternalmente autorizólo Cháves de la Rosa a enunciar la pregunta en cuestión, que se habría enderezado a inquirir cuántas veces se dirige el sacerdote a los feligreses durante la misa para invocar su comunión con Dios; y, según lo había esperado el mozuelo, vaciló el ilustre prelado, elevó la mirada hacia el espacio, e hilvanaba quizá la respuesta cuando fué cortado por una advertencia pertinente a esa actitud meditativa que antes le pareció indicadora de ignorancia. Como por encanto desapareció de su rostro el ceño que sobrecogiera el ánimo de los estudiantes y, ganado por el ingenio de Luna Pizarro, otorgóle desde entonces su afecto y su favor (1).

Allí, en el Seminario Conciliar de San Jerónimo, recibió la primera tonsura, el 16 de diciembre de 1791; sucesivamente estudió Latinitud y Retórica, Filosofía, Sagrada Teología y Jurisprudencia Civil; y demostró tan altas dotes que el obispo Pedro José Cháves de la Rosa decidió enriquecer su educación con la enseñanza de las matemáticas. Al terminar, en 1798, viajó a Cuzco, en cuya universidad optó la licenciatura en Leyes y Sagrados Cánones, el 26 de junio, después de haber rendido examen ante el claustro pleno; y el 5 de julio, la licenciatura en Sagrada Teología. A pedimento suyo fué autorizado, el 12 de julio, para hacer la práctica de Derecho Civil y Derecho Canónico, en Arequipa, y bajo la tutela del abogado que eligiese. Volvió entonces a su ciudad natal. Merced a la protección del obispo, el 3 de agosto de aquel año fué incorporado en el Seminario Conciliar de San Jerónimo, a la cátedra de Filosofía ("que abrasaba la Historia de la Filosofía, Lógica, Metafísica, Física general y particular, y Ética"); y después de conferirle las órdenes menores, el 13 de abril de 1799, el propio Cháves de la Rosa le ofreció un cargo entre sus familiares.

Francisco Xavier de Luna Pizarro atendía simultáneamente a la práctica forense, en el estudio de Evaristo Gómez Sánchez, testigo excepcional "de su fina habilidad, de su constancia y aplicación a los estudios, de su pericia en aquellas ciencias que ha acreditado, ya como discípulo, ya como maestro, en las muchas funciones públicas literarias en sus aulas, y en las de los regulares en que como replicante se ha presentado, en la de oposición a la canongía magistral [el 7 de agos-

(1).—Cf. ¡Al rincón! ¡Quita calzón! por Ricardo Palma, en sus **Tradiciones Peruanas**.

to de 1799] y últimamente en la presidencia de conclusiones generales de todos los ramos de la filosofía moderna y la moral, cuya cátedra obtuvo y desempeñó con copia de discípulos aprovechados, y todo esto en la corta edad que manifiesta, aunque de anciano es la conducta" (2). A mediados de 1801 viajó nuevamente a Cuzco; y después de lograr que se le dispensara el estricto cumplimiento de los cuatro años de práctica, rindió las pruebas de estilo el 28 de setiembre, y formuló ante la Real Audiencia el juramento requerido para ejercer la abogacía. De vuelta en Arequipa, envió poder a Francisco Flores, para que solicitase a la Real Audiencia de Lima su incorporación y la respectiva matrícula en el Colegio de Abogados, las cuales fueron dispuestas por acuerdo del 25 de enero de 1802. Continuó en el Seminario la enseñanza de Filosofía Moral, e inició la de Matemáticas puras, y por ello se le recuerda como "el primero que enseñó públicamente en Arequipa las ciencias exactas, y el que estimuló a los jóvenes a que se dedicasen a ellas, para cuyo fin trabajó un Discurso probando la necesidad del estudio de la Geometría y su útil y feliz aplicación a las demás facultades" (3); y regentó dichas asignaturas hasta agosto de 1804, pues, como familiar del obispo Cháves de la Rosa, hubo de acompañarlo en su viaje a Lima, cuando renunció su prelación. Pero, como ya había cumplido su deber magisterial, recibió las órdenes mayores, y el 13 de agosto de 1806 dispuso el arzobispo Bartolomé María de las Heras que las respectivas licencias fuesen extensivas a toda la arquidiócesis.

Desde el 5 de setiembre de 1805, el Sumo Pontífice había resuelto acoger la petición presentada por el obispo Pedro José Cháves de la Rosa, para que se declarase disuelto el vínculo que lo ligaba a su diócesis; y mediaba el año 1806 cuando la noticia llegó a Lima. Inmediatamente la comunicó el prelado renunciante al vicario general del obispado de Arequipa, doctor Juan José Manrique; y, así como los beneficios que hasta entonces había percibido, declinó también la compañía de sus familiares. Por eso retornó a la ciudad mistiana Francisco Xavier de Luna Pizarro, donde inmediatamente ocupó la prosecretaría

(2).—Cf. el expediente de grado que se conserva en el archivo de la antigua Audiencia de Lima, actualmente bajo la custodia de la Corte Suprema. Copia certificada del mismo, seguida de diligencia efectuada en 1808 para obtener la devolución del título original, se conserva en el archivo de la familia Ortiz de Zevallos y Paz Soldán.

(3).—Cf. **Relación de los méritos y ejercicios literarios del presbítero Licdo. D. Francisco Xavier de Luna Pizarro**.... Sevilla, 1809.

del obispado; y, desde el 20 de noviembre de 1807, los cargos de vicedirector y prefecto de estudios del Seminario Conciliar de San Jerónimo, en cuyas aulas tuvo como alumnos al poeta Mariano Melgar y a Francisco de Paula González Vigil. Allí siguió puntualmente las reglas establecidas por el obispo al reformar la institución; formó un inventario de sus bienes; trasladó y arregló las bibliotecas que fueran de Cháves de la Rosa y de los Jesuitas.

El 2 de junio de 1808 destinó el virrey Abascal al curato de San Agustín de Torata, cuyo anterior titular había recaudado anticipadamente las primicias que constituían su renta, motivando la queja entablada por Luna Pizarro ante el vicario general de la diócesis. Pero sólo desempeñó aquel ministerio durante unos meses; pues, en calidad de familiar del obispo Cháves de la Rosa, fué requerido para acompañarlo y prestarle asistencia en la conclusión de la memoria que acerca de su gobierno apostólico debía presentar; y en octubre del mismo año obtuvo licencia para trasladarse a Lima. Terminada aquella tarea, y hallándose en la rada del Callao el navío San Fulgencio (marzo de 1809), ofreció el prelado la oportunidad de viajar a España, y Francisco Xavier de Luna Pizarro solicitó licencia para acompañarlo. Alegó que esperaba frecuentar "alguna de las universidades célebres de la Europa, para aprender allí las lenguas hebrea, griega y arábiga . . . cuyo conocimiento no se puede adquirir en este reino por no haber cátedra de ellas en sus Universidades, ni peritos que puedan dedicarse a su enseñanza"; y el obispo informó que su antiguo discípulo era el único sacerdote que se había mostrado dispuesto a navegar en su compañía, y auxiliarlo, porque así le agradecía el haberle "costeado la carrera de estudios y grados desde la edad de diez años en que, huérfano y sin otros auxilios, entró en el Colegio de San Jerónimo" (4):

En la península, el presbítero arequipeño observó atentamente la crisis política y social, acumulando una experiencia que sería decisiva en el curso posterior de su vida. Asistió a la resistencia que el pueblo opuso a la ocupación napoleónica, y así afianzó su confianza en la soberanía popular; designado capellán del Presidente del Consejo de In-

(4).—En el archivo de la familia Ortiz de Zevallos y Paz Soldán se conserva copia certificada del expediente iniciado por el obispo Pedro José Cháves de la Rosa, para obtener licencia, con objeto de viajar a España en compañía de su familiar.

días (5), presenció, en Cádiz, las sesiones de las Cortes; y, al mismo tiempo que siguió sus procedimientos y los conciertos particulares de los diputados, guardó imborrable memoria de los debates suscitados por la libertad de imprenta y los principios constitucionales de la monarquía española. De otra parte, atendía el obispo de Sigüenza a "las recomendables y singulares prendas de talento y probidad" que caracterizaban al presbítero arequipeño, para autorizarlo a ejercer su ministerio; y, para aprovechar "sus luces", resolvió nombrarlo examinador sinodal del obispado (26 de noviembre de 1811). Bien pudo imaginar entonces la posibilidad de un cambio político en el Perú, y el especial influjo que en sus alcances podría tener su voluntad, cuando embarcó en la goleta *Hermosa Mexicana*, el 22 de diciembre de 1811, con destino al Callao. Arribó el 16 de abril de 1812, cuando la opinión del país se hallaba agitada por las elecciones en virtud de las cuales se designaría por primera vez a los diputados a Cortes.

Francisco Xavier de Luna Pizarro volvió para ocupar en el coro metropolitano de Lima la dignidad de medio racionero, que el 6 de junio de 1811 se le había otorgado, por intercesión del ilustre Pedro José Chaves de la Rosa, elevado a la jerarquía de Patriarca de las Indias: y, por fallecimiento del titular, fué promovido a la dignidad de racionero el 23 de octubre de 1816. Pero su celo y su clarividencia le atrajeron otras responsabilidades y distinciones: pues, a poco de asumir la posesión de su canongía, le fué confiada la secretaría del cabildo eclesiástico, la

(5).—La transcripción original del decreto respectivo se conserva en el archivo de la familia Ortiz de Zavallos y Paz Soldán. Su texto es el siguiente:

"Dn. Francisco Requena, Mariscal de Campo de los R^s. Ejércitos, del Consejo de S. M. y su Ministro Decano en el Consejo y Cámara de Indias: Hallándose vacante la plaza de Capellán del mismo Consejo por no haberse presentado a servirla el que la obtenía quando el referido tribunal residía en Madrid, y conviniendo el que haya persona que desempeñe sus funciones; en virtud de las facultades que como tal Decano de él me corresponden, nombro para que la sirva interinamente al Lizdo. Dn. Franco. Xavier de Luna y Pizarro, Presbítero, Cura de la Doctrina de Torata, en el obispado de Arequipa, opositor a Prebendas de Oficio, que con la correspondiente licencia del Virrey del Perú, y Gobernador de aquel Obispado, ha venido a España en compañía del Rev^{do}. Obispo que fué de Arequipa Dn. Pedro Josef Chaves de la Rosa, y reside en esta ciudad; con la dotación por ahora de quatrocientos ducados anuales, que se le satisfarán del fondo de Penas de Cámara, y empezará a disfrutar desde el día que principie a celebrar misa en el Oratorio del mismo Consejo a la hora que se le señale, cuyo destino deberá ejercer durante el tiempo qe. resida y mientras no se le proporcione su traslación a América. Cádiz, diez y siete de enero de mil ochocientos y once".

cual desempeñó puntualmente hasta febrero de 1822; por acuerdo de las Cortes (agosto de 1813) fué nombrado vocal de la Junta Censoria de Lima y, coherentemente, se le encargaron en este arzobispado las delicadas tareas de examinador sinodal. Por añadidura, la Junta Electoral de Arequipa, en sesión efectuada el 5 de octubre de 1813, lo eligió diputado suplente por aquella provincia, ante las Cortes reunidas en Cádiz; y, aunque no llegó a incorporarse a esa histórica asamblea, el honor que se le había conferido le dió oportunidad para revelar sus conceptos sobre la sujeción de la labor parlamentaria a las instrucciones de los comitentes, y su inspiración en el "amor a la justicia y celo por el bien del pueblo".

Para cautelar la ortodoxia doctrinal, Francisco Xavier de Luna Pizarro necesitaba informarse debidamente, y solicitó licencia para leer libros prohibidos. Le fué acordada —en Madrid, a 30 de marzo de 1816— para "adquirir, tener y leer libros prohibidos por el Santo Oficio, excepto los de Nicolás Maquiavelo y demás que tratan expreso contra nuestra sagrada religión, y de obscenidades, teniendo dichos libros con la debida custodia y reserva para que no pueda leerlos otra persona, y con la calidad de manifestar esta licencia antes de su uso, al Tribunal de Inquisición en cuyo distrito residiere" (6). Pero, recibida en Lima el 7 de febrero de 1817, este Tribunal suspendió los efectos de dicha licencia; a mérito de "justos reparos", consultó al Inquisidor General sobre la conveniencia de no darle curso; y así quedó proveído el 14 de octubre de 1817. No obstante, fué simultáneamente promovido a la dignidad de racionero; y el 24 de mayo de 1818 se incorporó al Colegio de Abogados.

En marzo de 1819 fué solicitado para desempeñar el rectorado del Colegio de Medicina de San Fernando, convertido en la prisión donde el bachiller Santiago Távora purgaba la imprudencia que cometiera al permanecer durante cuatro meses a bordo de un barco inglés, y en cuyas aulas fermentaba el racionalismo grato al científico y al humanista y que sólo es posible bajo el aura protectora de la libertad y la tolerancia. Y cuando la Junta de Catedráticos —integrada por los doctores Hipólito Unánue, Miguel Tafur, José Gregorio Paredes y José Pezet— impetró del virrey Pezuela el nombramiento respectivo, apuntó que había juzgado "necesario elegir una persona en quien a las virtudes sacerdotales se unan las luces, la integridad y respeto para contener en sus deberes a la juventud"; y que, debido a las mermas sufridas por las

(6).—Cf. *Anales de la Inquisición de Lima*, por Ricardo Palma.

rentas del Colegio, sus miembros se habían dirigido a persona que prefiriese "el amor al bien sobre las utilidades pecuniarias", y habían logrado la aceptación de Francisco Xavier de Luna Pizarro. La voluntad del virrey hubo de inclinarse ante los razonamientos de tal instancia, y el 22 de abril fué nombrado el presbítero arequipeño para ocupar el honroso cargo. En armonía con las disposiciones reglamentarias, optó entonces los grados de licenciado y doctor en la Facultad de Teología de la Universidad Mayor de San Marcos (9 de mayo de 1819). Por exigencia de sus funciones debió pronunciar, al año siguiente, una arenga laudatoria de Fernando VII y la monarquía española, durante la conmemoración del natalicio de dicho monarca (30 de mayo), pero es fácil advertir que en ella alentaron las esperanzas que a la sazón hacía concebir el movimiento constitucional, que en España había impuesto (9 de marzo de 1820) el reconocimiento de la Constitución de Cádiz. Y al cabo de ejercer el rectorado durante cuatro años, pudo ufanarse de haber vencido en el Colegio las agitadas mareas de la guerra emancipadora, manteniendo la regularidad de las labores académicas en tanto que otros planteles habían cerrado sus puertas, y aún cancelando las deudas dejadas por sus antecesores.

En verdad, era un republicano liberal. Y cuando la expedición libertadora arribó a costas peruanas, hizo llegar a sus dirigentes los informes y las reflexiones que podían coadyuvar al desenvolvimiento de su acción. Muy importantes, numerosas y directas debieron ser sus noticias, pues el 28 de setiembre concurrió a las discusiones habidas en casa del general José de la Serna, con motivo de un proyecto de defensa que Gaspar Rico y Angulo presentara al propio virrey; y es obvio suponer que su espectable posición y su personalidad, tan austera como discreta, movieran a consultar reiteradamente su opinión acerca de la grave coyuntura. Para comunicar tales noticias empleó muy ingeniosas vías, combinándolas prudencialmente para evitar sospechas e interferencias; y se refiere que varios días se sirvió de un pretendido vendedor de ollas de barro, a quien su mayordomo devolvía con especiosos pretextos la adquirida en la víspera, que bajo un doble fondo ocultaba la misiva destinada al cuartel patriota (7). Por tanto, fué uno de los artífices de la proclamación de la independencia. Y así parecen haberlo reconocido: ya el Arzobispo Bartolomé María de las Heras, cuando lo de-

(7).—Cf. **Con días y ollas venceremos**, por Ricardo Palma, en sus **Tradiciones Peruanas**.

signó (28 de agosto de 1821) para integrar —con el deán Francisco Xavier Echagüe y fray Cecilio Tagle— la Junta de Purificación, ante la cual debían efectuar los curas una información acerca de su conducta política; ya, el Ministro de Gobierno, Bernardo Monteagudo, cuando lo eligió (15 de enero de 1822) para representar al poder ejecutivo en la comisión que elaboraría el proyecto reglamentario de las elecciones para diputados a Congreso, y el proyecto de Constitución del Estado que aquel debía discutir. Al mismo tiempo, contribuyó desde el rectorado del Colegio de Medicina de San Fernando al afianzamiento de la conciencia cívica, mediante las solemnes ceremonias en las cuales profesores y alumnos juraron adhesión y lealtad a la independencia del país (30 de julio de 1821), al Estatuto Provisorio dictado por el Protector José de San Martín (18 de octubre de 1821), a la soberanía nacional representada en el Congreso Constituyente (26 de setiembre de 1822), a las bases de la Constitución Política de la República (23 de diciembre de 1822), y al Presidente que el Congreso Constituyente hubo de reconocer por imperativo reclamo del ejército (19 de marzo de 1823).

Aquella firmeza de sus convicciones liberales, convirtió a Francisco Xavier de Luna Pizarro en un activo modelador de las instituciones republicanas. Y claramente lo demostró su actitud en los debates de la Sociedad Patriótica, creada para discutir acerca del régimen de gobierno conveniente al Perú. La primera sesión pública (1^o de marzo de 1822), presidida por el ministro Bernardo Monteagudo, inicióse con una disertación monarquista del clérigo José Ignacio Moreno, que inmediatamente fué juzgada por el presbítero Mariano José de Arce como una tardía expresión del absolutismo; y como se hiciera ostensible el desagrado que esta reacción causó al ministro, sostuvo Luna Pizarro que se abstenía de refutar las ideas vertidas por Moreno, pues era menester que previamente se reconociese a los miembros de la Sociedad Patriótica el derecho de oponerse a las ideas expuestas en su seno y se les garantizase que no habrían de sufrir por ellas el menor daño; sostuvo también que toda discusión sobre la forma de gobierno conveniente al Perú debía ser tratada únicamente por el Congreso, cuya reunión había anunciado el Protector, y en el cual estarían amparadas las opiniones de los representantes por la inviolabilidad que les reconocía la ley; y finalmente sostuvo que, lejos de limitarse la discusión a un esclarecimiento académico, debía invitarse a los escritores para que escribiesen acerca del tema, pues así se conocería el sentimiento y la voluntad de los pueblos. Justa, pero inesperada, tal actitud cernió el desconcier-

to sobre el futuro de la flamante institución, y motivó el decreto (5 de marzo de 1822) por el cual se declaró que los miembros de la Sociedad Patriótica no serían "responsables por las opiniones que en ella sostuvieran en materias especulativas, con el celo y candor propios del que busca la verdad". Pero al mismo tiempo solicitó el gobierno la amistosa intercesión de Hipólito Unánue, para evitar que el régimen grato a sus designios sufriese los influyentes embates de Luna Pizarro, y éste se abstuvo de hacer la prometida refutación.

A poco, fué elegido diputado por Arequipa, al Congreso Constituyente de 1822. En él aplicó brillantemente la experiencia adquirida al observar el funcionamiento de las Cortes de Cádiz, y, aunque no se prodigó en los debates, su actividad se multiplicó en los conciliábulos que prepararon las decisiones graves. Impresiones recogidas de sus contemporáneos, hacen saber que "su figura enjuta y raquílica formaba contraste con sus ojos vivos, centellantes, que arrojaban fuego y electrizaron al improvisar un discurso en la tribuna, o sostener una discusión"; y que "a estas dotes reunía maneras suaves y atractivas y cierta dulzura de carácter, en su trato familiar, que contrastaba de un modo asombroso con la exaltación que sufría al encontrar oposición" (8). Su reconocida versación lo llevó a la presidencia del Congreso Constituyente durante el primer mes de sesiones —o sea, desde el 20 de setiembre hasta el 20 de octubre de 1822—; y se cuenta que durante ese período solía pasear su ascética figura por los viejos claustros a los cuales daban los salones ocupados por las diferentes comisiones, a fin de orientar y estimular sus trabajos, y Mariano José de Arce sugirió irónicamente en alguna oportunidad si Francisco Xavier de Luna Pizarro pensaría que los diputados eran colegiales de San Fernando (9). Su aversión a las formas de despotismo que veía asomar tras el gobierno unipersonal, decidió entonces el nombramiento de la Junta Gubernativa que sucedió al Protector José de San Martín en el ejercicio del poder ejecutivo, pero reduciéndola a una ineficiente dependencia de los acuerdos legislativos. Como sincero republicano, propuso que se expulsase del país a los negociantes ingleses, si se negaban a cubrir la parte que se les había asignado en el cupo de 400,000 pesos que el Congreso Constituyente impuso al comercio limeño, porque debían sus ganancias a la

(8).—Mariano Felipe Paz Soldán: **Historia del Perú Independiente.**

(9).—Sebastián Lorente: **Historia del Perú desde la proclamación de la independencia** (Lima, 1876). Cf. p. 123.

protección del estado y nada podía exonerarlos de contribuir a su sostenimiento. Y, sobre todo, trazó las Bases de la Constitución, que definieron el carácter liberal del nuevo régimen.

De pronto cernióse la sombra ante el horizonte de la república, porque las derrotas sufridas en la primera expedición a "intermedios" restaron considerables fuerzas al ejército patriota. Se resolvió acreditar ante el gobierno de Chile un ministro plenipotenciario, con el objeto de gestionar la cooperación militar de ese país, y el presbítero Francisco Xavier de Luna Pizarro declinó las proposiciones que se le hicieron, pues el fracaso militar era atribuido a la imprevisión de la Junta Gubernativa, y contra ella trabajaba activamente el Coronel José Mariano de la Riva Agüero y Sánchez Boquete. Consideró necesario afianzar la posición política de la Junta, y oponer su influencia personal a las desbordantes pretensiones del empecinado revolucionario. Pero el gesto fué insuficiente y tardío. El ejército amotinado en sus acantonamientos del fundo Balconcillo, impuso al Congreso Constituyente el retiro de la Junta Gubernativa y la elección de Riva Agüero como Presidente de la República.

Leal a su posición doctrinaria, Luna Pizarro combatió duramente ambas decisiones, porque la exigencia del ejército implicaba el desconocimiento de la soberanía popular, y la obediencia del Congreso daba apariencias legales a la imposición de la fuerza. Previno contra las tiranías que suelen asomar en las insurgencias militares, contra el estímulo que obtendría la ambición de Bolívar al contemplar la división interna del Perú, y contra el peligro que la rebeldía contra la autoridad legítima cernía sobre la libertad. Apelando al testimonio de los doctores José Gregorio Paredes y José Pezet, pretextó un quebranto de salud y solicitó del Congreso Constituyente (8 y 11 de marzo de 1823), del Ministro de Gobierno —en lo tocante al rectorado del Colegio de Medicina— y del Gobernador Eclesiástico del Arzobispado las licencias que le permitieran acogerse a los beneficios de un clima "análogo a su constitución física". Ante el notario Ignacio Ayllón Salazar, otorgó poder general a José Gregorio Paredes (12 de marzo), para que atendiese sus intereses según las instrucciones que le dejaba (10). Y emprendió

(10).—Según consta en el registro de escrituras públicas del notario don Ignacio Ayllón Salazar —que se conserva en el Archivo Nacional—, el poder otorgado por Francisco Xavier de Luna Pizarro dice:

"En Lima, corte de la República del Perú, a doce de Marzo de mil ochocientos veinte y tres, año segundo de ella; por ante mí el Escno. y tgos. el

viaje a Chile, para no entablar relación con un gobierno cuyo origen contrariaba sus opiniones sobre la naturaleza y la formación del poder público.

Aunque confiara en la eficacia de las instituciones republicanas, la alternativa que lo impulsaba a retirarse del país le infundía honda angustia. Durante el viaje, con la mirada vagorosa, debieron asediar su pensamiento los principios doctrinarios que lo informaban, las imágenes de la realidad turbulenta, las esperanzas siempre renovadas. A su lado, con la lealtad y la admiración incubadas durante sus estudios en el Colegio de Medicina, buscaría vitales enseñanzas Melchor José

Sr. D. D. Xavier Luna Pizarro, Prevedado de esta Sta. Yglesia Metropolitana y Diputado propietario de la provincia de Arequipa en el Soberano Congreso Constituyente del Perú, a el qual doy fe conosco, y hallándose de próxima partida a la República de Chile a restablecer su salud otorgó por el tenor de la presente que daba, y dió su poder cumplido, el q. pr. dro. se requiere y es necesario al Sr. D. D. José Gregorio Paredes, Catedrático de Prima de Matemáticas en esta Universidad de Sn. Marcos, Cosmógrafo Mayor de la jurisdicⁿ. de esta República y Diputado propietario del Departamento de Lima en el mismo Soberano Congreso, en primer lugar, en segundo al Sr. D. D. Buenaventura Aranzaens, Juez de dro. de esta Corte, y en tercero al D. D. Pedro Antonio de la Torre y Luna, para q. cada uno en el orden de su nominación a nombre del Sr. otorgte. y representando su propia persona recaude y cobre judicialmente o extrajudicialmte, de todo individuo que sea su deudor, Tesorerías del Estado y otras corporaciones, y mesa capitular las cantidades de ps., frutos y efectos q. se le están debiendo hasta el día de hoy y debieren en adelante de la rta. de su Prebenda, reditos de los prales. de las capellanías que goza, herencias, legados, donaciones, restituciones, escrituras de obligación, vales, libranzas, conocimtos, cuentas de libros, consignaciones, partidas de Registro, o por otra causa y razón que sea; ajustando y liquidando cuentas con sus deudores y acreedores, las cuales aprobarán y adicionarán según sus conocimientos y documentos con que se instruyan, o nombrando en caso preciso contadores expertos q. las ajusten y liquiden, y con precedente aprobación cobrarán y pagarán su resultado = Para q. puedan transar y cortar las partidas, créditos y acciones dudosas y los pleytos por compromisos, nombrando jueces, juris, arbitros, arbitradores, amigables componedores y terceros en discordia, obligandolo a q. estará y pasará por las transacciones q. hagan, laudos y sentencias q. se pronuncien dentro del término q. señalen bajo las penas, juramtos., clasulas y condiciones q. pactaren. = Para q. puedan vender qualesqa. de mis bienes, muebles y esclavos en el mejor precio q. se proporcione, dándose por entregados del dinero de su valor en forma legal, desistiéndolo de la propiedad que transferirán en el comprador o compradores, y obligándolo al saneamto. de ella: En conseqa. de todo otorgarán por ante qualquier Escno. de fe publica récibos, cartas de pago, chancelaciones, finiquitos, lastos, transacciones, com-

Ramos, que volvía a su nativa ciudad de Santiago, deslumbrado ante las perspectivas de sus dieciocho años. Y, ya en Chile, siguió la disputa entre el Congreso y el Presidente Riva Agüero. Decidida la exoneración de éste, pareció dispuesto a reincorporarse al seno de la representación nacional, con el ánimo de intervenir en la elaboración de la carta constitucional; pero hubo de diferir tal propósito, primero por el mal estado de su salud, luego por haber llegado a su conocimiento el inmediato término de la Constitución, y, finalmente, por haberse conferido a Bolívar la dictadura. Permaneció en Chile. Frecuentó la tertulia

promisos, ventas y quantos instrumtos, y resguardos se le pidan, con aquellas clausulas q. hagan la mayor seguridad; y siendo necesario contender judicialmte. sobre los cobros y en la defensa de los pleytos activos y pasivos q. le puedan ocurrir, se presentarán ante las justicias superiores e inferiores de ambos fueros de esta Corte con los papeles y documtos. respectivos, pidiendo reconocimtos., juramtos., mandamtos., requerimtos., execuciones, embargos, pregones, ventas, trances y remates de Bienes, y executen cuantos actos y diligencias judiciales y extrajudiciales convengan hasta q. hagan efectivos los cobros, y los pleytos se fenescan y acaben. por los trámites de dro: Para todo lo qual da y confiere a los referidos SS. el D. D. José Gregorio Paredes, D. D. Buenaventura Aranzaens y D. D. Pedro Antonio de la Torre y Luna en primero, segundo y tercero lugar el más amplio y eficaz Poder q. necesiten por su orden con libre y gral admon. sin ninguna limitacion en quanto a lo referido y sus incidencias, con reservación de costas en forma y facultad espresa de q. lo puedan substituir en el todo o parte y pa. donde convenga, revoquen unos substitutos, y nombren otros de nuevo, y arreglándose pa. quanto pueda ocurrir sobre sus negocios e intereses a las instrucciones q. les deja y a las cartas órdenes q. les remita; y al cumplimto. y firmeza de quanto executen en virtud de este Poder obliga sus Bienes habidos y por haber y se somete a las justicias que de sus causas deban conocer pa. q. a su observancia lo executen en forma y conforme a dro. renuncia las LL. en su favor y la q. prohíbe la gral. renunciación: en cuyo testimonio así lo otorgó y firmó dho. Sr. D. D. Xavier Luna Pizarro, siendo testigos D. Gabriel Vicente de Acosta, D. Manuel Mesa y D. Mateo Aillón y Escobar. — **Xavr. de Luna Pizarro. Ante mí Ignacio Aillon Salazar.**

(Nota al margen). “En Lima a primero de Sepre. de mil ochocientos veinte y tres, año segundo de la República del Perú por ante mí el Escno. y testigos el Sr. D. D. José Gregorio Paredes, Diputado propietario en el Soberano Congreso Constituyente del Perú a el qual doy fe conosco, y en voz y a nombre del Sr. D. D. Xavier Luna Pizarro, Diputado en el mismo Soberano Congreso, auste. en la República de Chile, y en virtud de su antecedte. Poder, usando de la facultad de substituir, q. en el le confiere, otorga q. lo substituye y substituyó en el D. D. Pedro Antonio de la Torre y Luna, nombrado en tercero lugar pa. q.me de dicho poder en todas las partes q. contiene; asimismo lo substituyó en el Prodr. d. José Gutiérrez pa.q. entienda

del ministro Joaquín Campino, y su familiaridad con los personajes del gobierno hizo creer que actuaba a su lado como consejero privado. En marzo de 1824, la Municipalidad de La Serena acordó ofrecerle la Dirección de Estudios del Instituto Departamental, con una dotación anual de 800 pesos, pero declinó aceptarla por haberse informado de no ser propicias a su salud las condiciones del clima. Y en mayo le fué ofrecido el rectorado del Instituto de Chile, pero solicitó las constituciones que regían el establecimiento, y no aceptó el cargo sino después de introducir las reformas de carácter orgánico que le parecieron convenientes.

Al quedar sellada la independencia, en los campos de Ayacucho, el presbítero Francisco Xavier de Luna Pizarro decidió establecerse en su ciudad nativa, para desempeñar la tesorería del coro de la catedral, a la que fué destinado por Bolívar el 29 de marzo de 1825, a méri-

unicamente. en la defensa de los pleytos q. tiene y tuviese el Sr. D. Xavier, y cada uno en su lugar ejercerán sus respectivos cargos del mismo modo q. lo hiciera el Sr. su instituyente siendo presente y con la misma relevación de costas y obligación de bienes que tiene hecho en dho. podr. En cuyo testimonio así lo otorgó y firmó siendo testigos D. Gabriel Vicente de Acosta, D. Manuel Mesa y D. José Aillon. **José Gregorio Paredes.** Ante mí, **Ignacio Aillón Salazar.**

(Segunda nota al margen). "En Lima a diez y nueve de Dicre. de mil ochocientos veinte y tres: El Sr. D. José Gregorio Paredes revocó la antecedente substitución, pa. q. no corra, valga ni subsista, pr. liberar del cargo al D. D. Pedro Antonio de la Torre, con consideración a sus atenciones y q. pr. ausencia del Sr. otorgante deben pasar el ejercicio del poder al Sr. D. D. Buenaventura Aranzaens nombrado en segundo lugar, y lo firmó, de q. doy fe siendo testigos D. Gabriel Vicente de Acosta, D. Manuel Mesa y José Aillon. **José Gregorio Paredes. Ignacio Aillón Salazar**".

Pues bien. Aparte de los actos propios de toda administración, consta que el doctor José Gregorio Paredes representó a su poderdante en la liquidación de las dietas que, por resolución de Bolívar, se abonó a los diputados, al clausurarse el Congreso Constituyente. Así aparece de los documentos que a continuación trascribimos, de los originales existentes en el Archivo de la Cámara de Diputados:

1º— "Razón de lo que por las dietas señaladas a los SS. Diputados corresponde al D. D. Javier de Luna Pizarro y presenta su apoderado el D. D. José Gregorio Paredes, hallándose el Sr. Luna en el estado de Chile.

Por once días contados del 20 de Sete. de 1822 en qe. se **Ha de haber** instaló el Congreso y entró en su seno el interesado, al 30 del mismo mes, a razón de 10 ps. diarios: ciento diez ps. 110
Por noventa y dos días de los tres últimos meses de dho. año: novecientos veinte ps. 920

to de una resolución legislativa (11) que excitó su interés en tal nombramiento. Abandonó Santiago de Chile el 16 de agosto; y después de cuatro días de penosa travesía, por caminos fangosos, encontróse en Valparaíso, donde tomó pasaje en la goleta *Seis Hermanos*. En Arequipa fué incorporado a la Academia Lauretana de Cien-

Por todo el año de 1823 respecto a haber partido pa. Chile en Marzo con licencia del Soberano Congreso q. se le prorrogó en 12 de Enº de 1824 segn. consta del adjunto documto. que se acompaña pa. qe. visto se devuelva: tres mil seiscientos cincuenta ps.	3650
Por el mes de enero de 1824: trescientos diez.ps.	310
Por diez y siete días del mes de Febrº contados del 1ro a aquel en que se puso el cúmplase al Sobno. Decreto de 10 del mismo mes pr. el cual se resolvió el receso del Congreso: ciento setenta	170

Suma ps. 5160

Los mismos que íntegramente se deben al Sr. Luna por sus dietas: respecto a que los últimos pagos que se le hicieron en razón de Prevendado de esta Sta. Ig^a son correspondtes. al año eclesiástico cumplido en 31 de Julio de 1822. Lima y Marzo 4 de 1825. **José Gregorio Paredes:**

2º— “El Sr. D. Javier de Luna Pizarro por razón de sus dietas como Diputado del Soberano Congreso Constituyente del Perú, elegido pr. el Departamento de Arequipa.

Por quinientos diez y seis días útiles que le son abonables desde el 20 de Sete. de 1822 que prestó juramento hasta 17 de Febrº de 1824 a 10 ps.	Ha de haber 5160
--	---------------------

Estuvo el Congreso en receso desde el 18 de Febrº de 1824 al 10 de Febrº de 1825 en que nada se abona

Tampoco se abona al Sr. Luna cosa alguna pr. los veinte y nueve días en que ha tenido el Congreso sesiones desde el 10 de Febrº de 1825 hasta el 10 de marzo del mismo año pr. no haber asistido personalmte. a ellas.

Alcanza, cinco mil ciento sesenta pesos	5160
---	------

Lima, Marzo 8 de 1825 — Manuel de Salazar y Vicuña — Francº Agustín Argote — Joaquín de Arrese — J. Modesto Vega. Como apoderado del S. D. D. Javier Luna Pizarro, segn. consta del documto. adjunto, recibí el libramiento respectivo bajo el Nº 3. **José Gregorio Paredes**”.

(11).—La citada resolución legislativa, aprobada en la sesión del 10 de marzo de 1825, establece: “Que se diga al Libertador que el Congreso mirará con la más grata complacencia la colocación del Dr. Javier Luna Pizarro, su primer Presidente, en alguna de las dignidades vacantes en el Coro de Arequipa, o, en su defecto, en una canongía del mismo coro, y que cuando lugar no haya, se le dé el ascenso que por orden de escala le corresponde en esta Iglesia Metropolitana”.

cias y Artes (2 de noviembre de 1825). Y, deponiendo "hasta los menores vestigios de recelo o desconfianza", expresó al Libertador la admiración que le inspiraba el "golpe de trueno" descargado sobre el poder español. Aparentó consagrarse a su ministerio, pero al mismo tiempo comenzó a minar con mucha habilidad las posiciones de la dictadura bolivariana. Durante largos meses incitó al General José de La Mar, para que asumiese la presidencia del Consejo de Gobierno y pusiese su influencia al servicio de la ley; pero éste se mantuvo alejado de Lima y permaneció muy corto tiempo en su alto cargo. Entonces comprendió Luna Pizarro que era menester alterar su procedimiento, e inició una cautelosa aproximación al Libertador. Epistolarmente admitió (28 de setiembre) una paladina concesión a sus propios principios, porque "necesitamos un genio superior que nos enseñe a discernir el bien real y sólido del aparente" y "las sublimes virtudes" desplegadas por Bolívar habían hecho desaparecer "hasta los menores vestigios de recelo o desconfianza, inseparables de todo fiero republicano a la vista de un gran capitán, cuya gloria se teme pueda eclipsar la libertad civil". Pero el halago era sólo un embozo que el "fiero republicano" adoptaba para deslizar sus más íntimas opiniones: "porque no hay otra libertad verdadera que el ejercicio de la virtud o el imperio de la ley", y para coronar su obra debía el "gran capitán" mostrar su desprendimiento a "la envidiosa Europa" y convertirse en "digno émulo de Washington". El halago dió los frutos que no acierta a negar ni aún la sensibilidad mejor prevenida, y no fué calada la pertinaz virtud del republicano. Por eso creyó el Libertador que podía obtener la colaboración del presbítero Francisco Xavier de Luna Pizarro, y otorgarle un lugar entre los más próximos colaboradores de un gobierno que debía presidir el General José de La Mar: "pues —según escribió al General Tomás Heres, desde Potosí, el 27 de octubre de 1825— el ministerio de gobierno requiere un hombre como Luna Pizarro, de talento, crédito y energía, amigo de La Mar y enemigo de Torre Tagle". Así lo expresó también al caudillo liberal, anunciándole su deseo de reformar la constitución para armar de mayores recursos al poder ejecutivo. Asintió el fiero republicano, porque "a las veces debe cubrirse con un velo la libertad", a fin de evitar "la tiranía de algún feliz malvado"; y aunque parecía dolerse ante la posibilidad de que se ausentase el Libertador, apenas ocultaba su gozo al sostener que "el único para la presidencia es el señor General La Mar, adornado de virtudes eminentes que no resplandecen tanto en otros ciudadanos, y de un patriotismo desinteresado,

que... es el alma del republicanismo en los momentos de constituirse el Estado". De patriotismo desinteresado alardeaba también el presbítero, al pretender que se hallaba "decidido a no salir de la oscuridad"; pero su satisfacción reboza la estudiada sobriedad de las palabras cuando anuncia a Bolívar su elección como diputado departamental por Arequipa y define el Congreso como "templo donde la razón, acorde con la voluntad [popular], pronunciará la ley". Es, como siempre, un fiero republicano. Y en las reuniones preparatorias del Congreso, iniciadas el 29 de marzo de 1826, Francisco Xavier de Luna Pizarro desplegó su capacidad dialéctica para combatir la prórroga de la dictadura y la proyectada adopción de la constitución vitalicia. "¡Qué malditos diputados ha mandado Arequipa!" —opina el Libertador al cabo de una semana, en carta dirigida al General Antonio Gutiérrez de la Fuente, quien a la sazón desempeñaba la prefectura de aquel departamento—: "si fuera posible cambiarlos sería la mejor cosa del mundo". Juzga que Luna Pizarro deseaba "disponer de todo a su antojo". Y en términos coincidentes opina William Tudor —cónsul de Estados Unidos en Lima—, cuando anota que la oposición tiene en él "su jefe y su alma". O cuando expresa la impresión que le ha causado su personalidad: "Es un hombre de talento, de maneras agradables, muy republicano en sus principios, y parece que de sacerdote no tiene más que el hábito" (12).

Acaudillados por Francisco Xavier de Luna Pizarro, los liberales advertían que la guerra se hallaba terminada y la fuerza de las bayonetas no debía ser ya el principal instrumento del gobierno; deseaban ansiosamente la continuación del Libertador en la dirección de los asuntos públicos, pues su experiencia y su influencia eran de suma importancia para el desenvolvimiento de la administración, pero siempre que su autoridad quedase enmarcada por los preceptos constitucionales; estimaban que las alternativas de la política colombiana

(12).—Cf. **Correspondencia diplomática de los Estados Unidos concerniente a la independencia de las Naciones Latinoamericanas**, seleccionada y arreglada por William R. Manning... Versión castellana por Pedro Capó Rodríguez. Buenos Aires, Librería y Editorial La Facultad, 1930-1932. 3 v. en 6.

Si bien es interesante el juicio de William Tudor acerca de Luna Pizarro, debe llamarse la atención hacia los errores biográficos que desliza en la misma carta. Dice: "Fué miembro de las Cortes españolas, en las que fué considerado como ultraliberal; [y] fué en el Perú un patriota tan resuelto, que mientras los españoles dominaron en Arequipa se vió obligado a ausentarse y residir en Chile".

podían exigir la presencia de Bolívar en su país y, si en tal oportunidad no se encontraba organizado el Perú según los principios liberales, podían derivarse graves peligros y dificultades; creían que los miembros del Consejo de Gobierno eran monarquistas, y tan incapaces para resolver los problemas de la administración que aún el Libertador se había visto obligado a anular muchos de sus actos, por lo cual temían que pudiera sobrevenir el desconcierto si ellos quedaban encargados del poder ejecutivo; proyectaban seleccionar un grupo de jóvenes inteligentes, para que estudiaran los procedimientos administrativos y legislativos en Estados Unidos y Europa, y al cabo de cuatro o cinco años aplicasen en las dependencias del Estado los conocimientos adquiridos; reclamaban una acción inmediata para superar el estado ruinoso de la hacienda, cuya dirección debía basarse en un examen minucioso y en la publicidad de los gastos y los ingresos públicos; y esperaban que el Congreso reformase la Constitución, en armonía con las luces de los diputados elegidos por primera vez en todas las provincias del territorio nacional. Pero aquellos objetivos fueron diferidos, cuando la mayoría tachó algunas actas electorales y decidió solicitar que se postergase hasta el año siguiente la convocatoria a Congreso. Y como el Consejo de Gobierno pretendía que se adoptase en el Perú la constitución que el Libertador había dictado a Bolivia, sancionó diversas medidas para amedrentar y disolver a la oposición liberal. Francisco Xavier de Luna Pizarro no se doblegó ante los halagos, y no pareció enterarse de que se le había implicado en una presunta conspiración contra la vida de Bolívar. Nombrado Ministro Plenipotenciario en México (13 de agosto de 1826), alegó razones de salud para demorar su partida. Acudió luego al Palacio de la Magdalena, con ánimo de moderar los juicios que pudiera merecer su actitud; pero el Libertador se negó a concederle audiencia, y se afirma que privadamente atribuyó la renuencia del caudillo liberal a su intención de no aceptar sino la posición que le permitiera mandar a los que mandan. Se le entregó su pasaporte (14 de agosto), con la obligación "de no regresar sin previo aviso del gobierno", y nuevamente hubo de salir desterrado a Chile, donde le fueron franqueadas las páginas de *El Cometa* —que a la sazón editaba Melchor José Ramos, alumno del Colegio de la Independencia durante el rectorado del presbítero arequipeño— para publicar noticias y juicios sobre política peruana.

Alejado Bolívar, y derogada la constitución vitalicia por el pronunciamiento de las tropas auxiliares colombianas, Francisco Xavier de

Luna Pizarro pudo volver al país. William Tudor, —quien lo apreciaba como “el más ilustrado, el más liberal, el más puro de los patriotas peruanos, y el más versado en todas las materias constitucionales” (13)—, ofrecióse a enviarle los despachos oficiales, para excitar su inmediato retorno; y para este efecto dispuso el gobierno chileno la partida del bergantín de guerra *Aquiles*. El 29 de abril de 1827 desembarcó en la rada chalaca, donde fué efusivamente recibido por Manuel Lorenzo de Vidaurre —Presidente de la Corte Suprema y artífice de la reacción antibolivariana— y otros amigos, que en sus carruajes lo escoltaron hasta Lima. Numeroso pueblo lo esperaba en las afueras de la ciudad. “Batían las banderas, y el sonido de los instrumentos alternaba con los infinitos palmoteos y vivas. Las calles eran cuasi intransitables por el concurso. Los balcones estaban adornados con exquisitas colgaduras y coronados de personas del bello sexo” (14). Luna Pizarro y Vidaurre fueron arrebatados por la muchedumbre, y a pie marcharon hasta el Palacio de Gobierno, donde el general Andrés de Santa Cruz —Presidente de la Junta de Gobierno— ofreció en su honor un “soberbio banquete”. Y, el propio Vidaurre, alentado por las afinidades políticas y familiares que lo unían a Luna Pizarro, lo invitó a una comida y a un paseo campestre. A la primera concurrieron los miembros del gobierno y los más notorios exponentes del liberalismo, quienes a la hora de los brindis saludaron “a la libertad de la patria, [así como] al odio a los tiranos y a la tiranía”; y durante el segundo, mientras rodaba el coche a través de los polvorientos caminos, una y otra vez incidió Vidaurre en el problema de la inminente elección presidencial, en tanto que Luna Pizarro soslayaba el tema con displicencia y dejaba que su fogoso pariente abundase en razones y opiniones acerca de la coyuntura y los hombres del país. Y, sin embargo, esta inquisición era innecesaria, pues hacía tiempo que William Tudor anunciara al Secretario de Estado de Estados Unidos: “La Mar, con quien [Luna Pizarro] sostiene la más estrecha amistad, será, sin duda, elegido para la presidencia, y bajo la dirección de esos dos hombres el Perú puede esperar la prosperidad y la felicidad” (15).

Nuevamente elegido diputado, por la virtual totalidad de los votos del colegio electoral de Arequipa, incorporóse al Congreso Constitu-

(13).—Cf. Manning: ob. cit.

(14).—Manuel Lorenzo de Vidaurre: **Suplemento a las Cartas Americanas** (Lima, 1827). Cf. pp. 275-278.

(15).—Cf. Manning: ob. cit.

yente, reunido en Junio de 1827, y presidió sus sesiones en dos períodos —primero, desde el 4 de junio hasta el 4 de julio de 1827, y luego, desde el 4 de marzo hasta el 4 de abril de 1828—. Decidió la elección del general José de La Mar como Presidente Constitucional, porque su carácter caballeroso y su respeto a la ley parecían destinados a impedir un nuevo brote autoritario; y para ello minó hábilmente la candidatura del general Andrés de Santa Cruz, pues, no obstante sus dotes administrativas y sus recientes demostraciones de liberalismo, no olvidaba que había promovido el motín de Balconcillo y la adopción de la constitución vitalicia. De otra parte, Luna Pizarro confiaba en ejercer su influencia sobre el gobierno, ya a través de la mayoría liberal asegurada en el Congreso Constituyente, ya en las amistosas conversaciones entabladas con el Presidente en el retiro de su gabinete; y la opinión pública, así como la prensa de oposición, atribuyeron entonces los favores y desfavores políticos a la oculta y enconada intervención del presbítero arequipeño, quien hubo de efectuar alguna explicación pública y alegar que no frecuentaba los círculos palaciegos, para eludir su responsabilidad en los aciertos y desaciertos del régimen. En tanto, fué acreditado como Ministro Plenipotenciario (19 de noviembre de 1827) para negociar con el agente diplomático de Chile las bases de un tratado de "alianza, navegación y comercio" (16); solicitó entonces el permiso del Congreso para retirarse de su seno en tanto que desempeñaba esa misión, y evitar así que pudiese sospecharse de su independencia legislativa; pero unánimemente

(16).—La resolución que así lo acredita, inédita y desconocida hasta hoy, se conserva autógrafa en el archivo familiar del doctor Carlos Ortiz de Zevallos Paz-Soldán, a cuya gentileza debemos el poder transcribirla. Dice así:

"El ciudadano José de La Mar, Gran Mariscal de los Ejércitos Nacionales, Presidente de la República Peruana & & &

"Por cuanto, el Señor Ministro Plenipotenciario de la República de Chile, ha invitado a este Gobierno a nombre del suyo, para formar bases de alianza, navegación y comercio que determinen y establezcan de un modo sólido y permanente las relaciones que naturalmente existen entre ambos Estados: y debiendo investirse con facultades suficientes un Ministro plenipotenciario que por parte del Perú formalise dichas bases, y mereciendo la confianza del Gobierno el Doctor Don Francisco Javier Luna Pizarro, por reunir las calidades indispensables a tan importante objeto: Por tanto, y en conformidad de la atribución 6ª del Poder Ejecutivo, he venido en nombrar Ministro Plenipotenciario con el espresado fin, confiriéndole poder es-

denegósele el Congreso, por "consideración a la misma Asamblea" y a las calidades individuales del peticionario; y tal resolución fué, en verdad, bastante previsora, pues el plenipotenciario se limitó a comunicar su designación y proponer al negociador chileno un contraproyecto de tratado y, en vista del estancamiento de la gestión, hubo de presentar su renuncia (29 de noviembre de 1828).

En el Congreso favoreció la rehabilitación y la reforma de la Constitución de 1823, y logró que la ley fundamental sancionada en 1828 incluyese sus principales dictados y se limitase a moderar su liberalismo extremo. Atento a la posibilidad de una reacción bolivariana, consideró necesario preparar la guerra contra Colombia; justificó la invasión de Bolivia y la expulsión del Mariscal de Ayacucho, Antonio José de Sucre, logradas por el general Agustín Gamarra tras una fácil campaña; y propició la anexión de Guayaquil, en vista de los sentimientos peruanistas que alentaban influyentes elementos de esa ciudad. Declarada la guerra entre Perú y Colombia, quiso prevenir la amenaza militarista que alentaba las ambiciones de Gamarra, pero sin aventurar una ruptura; y para consolidar las debilitadas posiciones del gobierno sugirió un acercamiento con los opositores del liberalismo, cuando el vice-presidente Manuel Salazar y Baquíjano —en ejercicio del poder ejecutivo— intentó estructurar un nuevo gabinete; pues, al comprometerse para desempeñar el Ministerio de Gobierno (30 de setiembre de 1828), propuso que se incluyera al entusiasta bolivariano José María de Pando como Ministro de Hacienda, y declinó la nominación cuando un mal entendimiento ocasionó la negativa de éste. Y cuando el presidente La Mar fué depuesto, la odiosidad de sus activos adversarios descargóse sobre Francisco Xavier de Luna Pizarro, quien hubo de sufrir en Lima una vejatoria prisión, por orden del general Antonio Gutiérrez de la Fuente, y salir desterrado a Chile por tercera vez.

Aunque supiera cuán veleidosos son el poder y la fortuna, y antes hubiera saboreado la amargura que deja su frustración, los tratos y la prisión que antecedieron a este nuevo destierro dieron otro giro a sus

pecial y las facultades necesarias, para que con arreglo a las instrucciones que recibiere desempeñe esta comisión.

"Dado, firmado y sellado con las armas de la República, y refrendado por el Ministro de Estado y Relaciones Exteriores, en el Palacio del Gobierno en Lima, a diez y nueve de Noviembre, de mil ochocientos veinte y siete — 8º de la independencia y 6º de la república. **José de la Mar** — P. O. de **S. E. F. J. Marlátegui**".

meditaciones. Su confianza en la libertad, entendida como voluntario y general acatamiento de la ley, había sido severamente mellada. Y quizá recordaría la dura inculpación que un día no lejano le consagrara el Libertador: "Luna engañó a Riva Agüero; Luna echó a Montea-gudo y a San Martín; Luna perdió a la Junta Gubernativa; por culpa de Luna entró en el gobierno Riva Agüero, y por culpa de Luna entró Torre Tagle; por Luna se perdió el Perú enteramente y por Luna se volverá a perder, pues tales son sus intenciones" (17). Quizá repetiría mentalmente la desdeñosa pintura que de su influencia trazó el general Agustín Gamarra, cuando quiso demostrar hasta qué punto había sido desconcertada la política del presidente La Mar: "Miles de hombres gimen bajo el peso del despotismo de Luna Pizarro, que se ha hecho el regulador de nuestros destinos, y el patriarca de esas nocturnas sesiones donde se juzga de todo, se dispone en Jefe, ordena y manda" (18). Quizá llegaría a conocer, en esas oscuras circunstancias, la condenatoria incitación que epistolarmente lanzara el general Andrés de Santa Cruz, al reservar su aplauso a la conducta del general Antonio Gutiérrez de La Fuente, por "no haber fusilado a Luna" (19), y sentenciar: "Si Luna existe todavía en el Perú, no hay que contar con nada bueno, [porque] ese endiablado es incompatible con el bien de la república" (20). Por añadidura, advertiría que ya se aproximaba a la media centuria, sin haber logrado una satisfactoria aplicación de los principios que profesaba, ni haber conquistado una duradera estimación; o que era necesario aceptar y encarar la realidad, sin esforzarse por modelarla. Y aunque difusamente, ¿no pensaría tal vez en quemar lo que había adorado?

Lo cierto es que el tercer destierro modera el liberalismo intransigente del presbítero Francisco Xavier de Luna Pizarro. Y ya se encuentra dispuesto a iniciar en su vida un nuevo curso, cuando inesperada-

(17).—En carta al general Antonio Gutiérrez de La Fuente, suscrita en Magdalena a 6 de abril de 1826.

(18).—En carta al general José de La Mar, suscrita en Piura a 7 de junio de 1829. Cf. su *Epistolario* (Lima, 1952).

(19).—En carta al deán Manuel José Fernández de Córdoba, suscrita en La Paz a 15 de junio de 1826. Inserta en **Los 5 primeros capítulos del manifiesto de Santa Cruz de 24 de octubre de 1840, publicados con notas comprobatorias de las falsedades que contiene** (Sucre, Imprenta de Beeche y C^a., 1843).

(20).—En carta al general Antonio Gutiérrez de La Fuente, suscrita en La Paz a 22 de junio de 1829. El manuscrito autógrafa se conserva en el Archivo Paz Soldán, existente en la Biblioteca Nacional: vol VI.

mente lo envuelve el destino en la marejada de las pasiones: porque el general Antonio Gutiérrez de La Fuente, en ejercicio del poder ejecutivo durante la ausencia del presidente Gamarra, lo promueve al deanato del cabildo diocesano de Arequipa (8 de marzo de 1831) y no se ve en ello una reparación sino una prueba del acercamiento planeado entre el vicepresidente y los liberales para socavar la estabilidad del régimen. Y como también llegara a su retiro la noticia de la asonada contra el general La Fuente, aguardó que su nombramiento produjera alguna reacción. A la postre se limitó a otorgar su poder a Manuel del Rivero, chantre de aquella iglesia, para que tomase posesión del deanato; y cuando volvió a la blanca ciudad, al iniciarse el año 1832, declaró a sus amigos que deseaba consagrarse a su ministerio. Pero el 20 de marzo fué sorpresivamente acreditado como Ministro Plenipotenciario ante la Santa Sede; y, dada la urgencia que se atribuía a tal misión, cuando el gobierno anunciaba la sangrienta represión de un movimiento conspirativo, se vió en ella un honroso destierro. Encendidamente protestó ante Manuel Lorenzo de Vidaurre, Ministro de Gobierno y Relaciones Exteriores, anotando las violaciones constitucionales que el nombramiento implicaba, y expresando que no aceptaría la legación para no confirmar la peligrosidad que tácitamente se le imputaba; y protestó también ante el Consejo de Estado, advirtiéndole que juzgaba desdoloroso para el país y para sí mismo, exhibir en la Santa Sede una credencial autorizada por un ministro irreligioso, y asumir una misión que en verdad envolvía un castigo injusto; y enfáticamente declaró que estaba "resuelto a primero sufrir la muerte, que resignarse a la figurada legación". A los veinte días era revocada la designación; y, aunque insistiera en su alejamiento de los negocios públicos, Francisco Xavier de Luna Pizarro inició con el presidente Gamarra un intercambio epistolar que pronto se apartó de la cortesía y la cautela, para incidir en la explicación amistosa. Oficialmente, alega padecer un agudo reumatismo, cuyo alivio espera hallar en las salutíferas aguas de Yura, para excusarse de concurrir a la legislatura de 1832, en su calidad de senador por el departamento de Arequipa. No obstante, asume la gobernación de la diócesis (7 de julio), en tanto que el obispo José Sebastián de Goyeneche y Barreda emprende una visita apostólica; y al año siguiente, unido por los votos de su provincia natal, y de Tinta, se traslada a Lima para incorporarse a la Convención Nacional que debía reformar la constitución de 1828.

La llegada de Luna Pizarro "se consideró como un gran refuerzo del partido [liberal], en el sentido de darle jefe, unidad y consisten-

cia" (21). Y, ya fuera para moderar la beligerancia de aquella facción, o para neutralizar la activa oposición de su caudillo más influyente, el gobierno eligió al presbítero arequipeño para ocupar el Obispado de Ayacucho (5 de octubre de 1833), que se hallaba vacante desde que su titular —el reverendo Pedro Gutiérrez de Coz— fuera trasladado a la diócesis de Puerto Rico. Pero la finalidad de tal distinción era muy clara; y, así como lo hiciera en 1826 y 1832, al recibir los nombramientos en virtud de los cuales debió asumir la representación del Perú en México y en Roma, no vaciló en declinar (30 de octubre) el honor que se le confería.

De otra parte, los debates de la Convención Nacional transcurrían sin atender a la expresa finalidad de su convocatoria, porque la Comisión de Constitución no terminaba ningún proyecto, y vióse en ello una maniobra que para desacreditarla efectuaban en su seno los elementos gobiernistas. En consecuencia, aprovecharon los liberales una renovación de la mesa directiva (12 de noviembre) para incorporar al presbítero arequipeño en esa comisión, que empezó a trabajar activamente y dió forma a un proyecto (9 de diciembre) que introducía sustanciales innovaciones en la constitución de 1828, al suprimir la prohibición de los pactos federales, admitir la suspensión temporal de las garantías constitucionales, y crear un consejo de estado. Pero el problema que mayores inquietudes ocasionaba era entonces la elección presidencial, pues la renovación del mandato debía efectuarse el 20 de diciembre y, aparte de los conflictos que pudiera originar la falta de un sucesor legal, no se sabía a qué disposiciones había de sujetarse el procedimiento eleccionario, y aun se temía las objeciones a la competencia de la misma Convención Nacional. En tal incertidumbre, los liberales eligieron presidente de esta asamblea legislativa a Francisco Xavier de Luna Pizarro el 12 de diciembre; y éste manejó muy hábilmente sus hilos para asegurar la elección del general Luis José de Orbegoso como Presidente Provisorio, y sortear así la crisis determinada por la sucesión del Mariscal Agustín Gamarra. Pero ya habían amainado sus viejos impulsos, y en aquellos días escribe al general Domingo Nieto: "Si triunfan los liberales el país ganará algo, no mucho; [y] yo perderé mi quietud, porque entonces comenzará a desplegarse el odio encarnizado". No extraña que sus amigos lo hallaran animado por un sorprendente espíritu de conciliación, y que sin reparo lo atribuyeran

(21).—Santiago Távara: *Historia de los partidos* (Lima, 1951). Cf. p. 123.

al temor que le inspiraba la posibilidad de sufrir un cuarto destierro. En efecto, preconizó la federación con Bolivia, como un medio de moderar en cada estado las atribuciones del poder ejecutivo, y sugirió al general Andrés de Santa Cruz como su posible realizador; admitió que el Mariscal Agustín Gamarra había hecho posible la alternabilidad en el ejercicio del poder y había demostrado su republicanismo, al concluir su mandato en la fecha estipulada por la ley; y favoreció un entendimiento con el mismo expresidente, para superar los recelos que ensombrecían los comienzos de la nueva administración. Sin embargo, prevalecieron la intransigencia y la desconfianza. El Presidente Provisorio se refugió en las fortalezas del Callao (3 de enero de 1834) y, presentándolo como fugitivo, el general Pedro Bermúdez encabezó al día siguiente un pronunciamiento militar. El local donde sesionaba la Convención Nacional fué allanado, pero los diputados se reunieron secretamente y condenaron la subversión del orden legal. Amenazado por una orden de expatriación, Francisco Xavier de Luna Pizarro se adhirió a los diputados del departamento de Arequipa en una valiente protesta, y permanece oculto en Lima. Pero al fin cede la marea. Los facciosos abandonan la capital, acosados por la hostilidad del pueblo; el general Luis José de Orbegoso retorna triunfalmente y prepara una campaña para afianzar el orden legal; la Convención Nacional, que en las fortalezas chalacas reanuda sus tareas, reelige al caudillo liberal como presidente (12 de febrero); y el país queda pacificado cuando las fuerzas en pugna se abrazan en el campo de Maquingua-yo. Renace la confianza en el imperio de la ley, y en la nueva constitución se afianza la influencia del liberalismo.

Aquella fué la postrera actuación política del presbítero Francisco Xavier de Luna Pizarro. Y claramente se advierte que en ella no aplicó la energía y la elocuencia que antes lo hicieron influyente y odiado; que, en verdad, se dejó llevar por las circunstancias, por la intransigencia principista que sus amigos le vieron desplegar en los anteriores episodios de la lucha mantenida entre autoritarios y liberales. Ya no desafiaba a los poderosos: los temía. Ya no le bastaba la satisfacción de su propia conciencia: quería merecer aun la justificación de sus adversarios. Y con hondo desaliento reviviría quizá en su memoria las contradictorias alternativas que sus auspicios habían provocado: pues, a fin de evitar la derivación hacia el despotismo y salvaguardar la potencia de la soberanía popular, había recortado las atribuciones del poder ejecutivo hasta reducirlo a ser el brazo ejecutor de los designios del

legislativo; y, tanto en 1823, como en 1829 y 1834, la debilidad de los gobiernos cuya formación había inspirado fué, precisamente, la causa primaria de los atentados que las ambiciones despóticas acometieron, en perjuicio de la ley y la soberanía popular. Cierto que su pensamiento político no se tendió nunca hacia una perspectiva lejana, sólo atendió al requerimiento de las circunstancias inmediatas, y favoreció la adopción de medidas cuya estabilidad fiaba a la costumbre y a la virtud civil; pero en esta coyuntura no denota ya clarividencia y deja traslucir su inspiración personalista. Por eso olvida que en 1823, para oponerse a la influencia bolivariana, había concebido el plan de "estrechar nuestras relaciones con Chile, haciendo de ambos pueblos, en cuanto pueda ser, uno mismo"; y no obstante preconizar la federación con Bolivia, en 1834, la cree inconveniente porque "Gamarra la ha propuesto en los mismos términos en que podríamos nosotros haberla indicado". Su estrecho personalismo ha de proyectarse aún sobre la crisis determinada por el establecimiento de la Confederación Peruano-Boliviana; y aunque sólo asiste a su turbulento desarrollo desde el oscuro recinto donde quiso apaciguar su ánimo, debió meditar con tristeza en las lecciones de su vida. Para labrar su consuelo resolvió, entonces, adorar lo que había quemado.

De manera efímera juega aún su nombre, como miembro del Consejo de Estado que el 3 de junio de 1835 creó el general Felipe Santiago Salaverry, para consultar los graves asuntos del gobierno. En 1836, el general Luis José de Orbegoso autoriza su nombramiento como deán del cabildo metropolitano; y, a solicitud del Arzobispo de Lima, lo designa el Sumo Pontífice para desempeñar algunas funciones auxiliares en esta arquidiócesis, con el título de Obispo de *Alalia in partibus infidelium*. Es consagrado el 21 de setiembre de 1837 y, retirado desde entonces en el convento de San Francisco, se dedica tan intensamente a las obligaciones de su ministerio, que llega a convertirse en adversario de los liberales con quienes un tiempo compartió la responsabilidad de la dirección política del país. Vacante el arzobispado en marzo de 1843, Francisco Xavier de Luna Pizarro asumió su administración, en calidad de vicario capitular; y, preconizada su designación por el gobierno del general Manuel Ignacio de Vivanco —sobrino político del prelado—, fué aprobada en el consistorio celebrado el 24 de abril de 1845. Se desconocía en Lima este nombramiento, cuando el gobierno presidido por el general Ramón Castilla decidió patrocinar la misma proposición, en julio de 1845; y en atención a este hecho se dió el pase a la respectiva

bula (26 de setiembre), pues la primera presentación no había sido efectuada por una autoridad constitucional. Tomó posesión de la sede el 27 de abril de 1846. Al frente de ella dispuso las exequias tributadas a los restos de los presidentes La Mar y Gamarra, gestionó la condenación papal contra los alegatos regalistas de su amigo Francisco de Paula González Vigil, señaló como erróneas algunas ideas que antes profesara con entusiasmo, cauteló la enseñanza de las doctrinas aprobadas por papas y concilios, y siguió dolidamente los embates que sufría el poder temporal de la Iglesia. Legó su nutrida biblioteca al Seminario de Santo Toribio, y a la Catedral de Arequipa las joyas sagradas que había hecho labrar en París el año 1835. Alegó precedentes y viejas disposiciones para que se le diese sepultura en la Catedral de Lima. Y murió beatíficamente el 9 de febrero de 1855.

BIBLIOGRAFIA ESPECIAL

- ALTMANN SMYTHE, JULIO. Semblanzas del Doctor Francisco Javier de Luna Pizarro, Presidente del Primer Congreso Constituyente del Perú. Callao, Imprenta Colón, 1931. 64, [1] p. Retrato fuera de texto. 18 cm.
- BELAUNDE TERRY, FRANCISCO. Reflexiones sobre el sentido de la actuación de Luna Pizarro en 1827. En **Historia**: Nº 8, pp. 327-335; Lima, X-XII de 1944.
- GARGUREVICH, ENRIQUE. Francisco Javier de Luna Pizarro, prócer de la emancipación. En **Revista del Centro de Estudios Histórico - Militares**: Nº 10, pp. 115-120; Lima, VII-1954 a VIII-1955.
- LAVALLE, JOSE ANTONIO DE. Galería de retratos de los arzobispos de Lima (1541-1891). Publicada por don Domingo de Vivero. Lima, Imprenta y Litografía de la "Librería Clásica y Científica", 1892. pp. 39-40.
- LEGUIA, JORGE GUILLERMO. Algo sobre Luna Pizarro, político. En **Boletín Bibliográfico**: Vol. IV, Nº 1-2, pp. 2-8; Lima, junio de 1929. En **Boletín del Museo Bolivariano**: Nº 12, pp. 432-437; Lima, VIII-1929. Y en su **Historia y Biografía** (Santiago de Chile, Editorial Ercilla, 1936).
- MARTINEZ, SANTIAGO. La Catedral de Arequipa y sus capitulares. Arequipa, Tipografía Cuadros, 1931. pp. 83-91.
- Arequipeños ilustres. Arequipa, Tipografía Cuadros, 1938. pp. 37-52.
- MENDIBURU, MANUEL DE. Diccionario Histórico-Biográfico del Perú. Tomo V. Lima, Imprenta Bolognesi, 1885. pp. 98-99.
- RELACION de los méritos y ejercicios literarios del presbítero Llcto. D. Francisco Xavier de Luna Pizarro, cura de la doctrina de Torata en el Obispado de Arequipa. Sevilla, sin imp., 1809. 4 p. 33 cm.

- RIBEYRO, JUAN ANTONIO. Biografía del Ilmo. Dr. D. Francisco J. Luna Pizarro. En **Anales Universitarios del Perú**: Tomo IV, pp. 17-43; Lima, 1870.
- SCHWAB, FEDERICO. El inventario de la biblioteca de Francisco Xavier de Luna Pizarro. En **Fénix**: N° 7, pp. 146-161; Lima, 1950.
- SIVIRICHI, ATILIO. Historia del Senado del Perú. Tomo I: Período inicial (1829-1845). [Lima, Talleres Gráficos P. L. Villanueva, S. A., 1955]. Pp. 229-231.
- TAUREL, R. M. Colección de Obras Selectas del clero contemporáneo del Perú, con biografía de los autores y varios documentos interesantes sobre el estado actual de la Santa Iglesia del Perú, recogida y ordenada por . . . París, Librería de A. Mázin, 1853. Vol. I, pp. 213-312.
- . Biografía del Ilmo. y Revmo. Sr. D. Francisco de Luna Pizarro, Arzobispo de Lima. En **Boletín del Museo Bolivariano**: N° 8, pp. 263-265; Lima, IV-1929.
- TAURO, ALBERTO. Cartas inéditas de Luna Pizarro. En **Revista Histórica**: Tomo XVIII, entrega II, pp. 298-310; Lima, 1950.
- . Biografía de Francisco Xavier de Luna Pizarro. En **El Comercio**: Lima, 1° - 1 - 1954.
- UGARTE y UGARTE, JOAQUIN. Un interesante retrato histórico de Luna Pizarro. En **El Comercio**: Lima, 9 - II - 1955.
- VARELA y ORBEGOSO, LUIS. Los Presidentes de la H. Cámara de Diputados del Perú. Lima, Empresa Tipográfica, 1916. pp. 5-7.

COLMENARES, Manuel Antonio (Lima, 1788-1874), abogado. Suscribió el acta de la independencia y representó a Huancavelica en el primer Congreso Constituyente.

Manuel Antonio Colmenares —el magistrado cuya prominente nariz excitó la chispeante musa de Felipe Pardo y Aliaga— nació en Lima, el 17 de enero de 1788. Después de hacer sus estudios de primeras letras, ingresó al Seminario Conciliar de Santo Toribio, donde cursó Filosofía, Derecho y Teología, con una contracción tan ejemplar y denotando poseer una memoria tan excepcional que sus maestros le otorgaron las más altas distinciones. El 5 de junio de 1807 le fué conferido el grado de Bachiller en Leyes, en la Universidad Mayor de San Marcos, después de haber expuesto la tesis reglamentaria y de haber replicado satisfactoriamente a los argumentos que le opusieron José Joaquín de Olmedo y Felipe Beltrán. Inició entonces su práctica forense, en el estudio del doctor Manuel Antonio Noriega, director de conferencias del Colegio de Abogados; y cuando asistió a éstas, durante los años 1808 y 1809, demostró "las más distinguidas luces, hijas de su mucha aplicación y buen talento". En 1811, cumplidos ya los cuatro años de práctica exigidos por las constituciones universitarias, soli-

citó que se le examinase para ejercer la profesión de abogado; consecuentemente, rindió las pruebas de jurisprudencia práctica ante la Junta del Colegio de Abogados (8-XI), y en acuerdo de la Real Audiencia informó (14-XII) sobre un pleito que al efecto se le señaló, e hizo el juramento de ley. Pero aun debía culminar sus estudios con el grado de doctor en jurisprudencia, y para optarlo sostuvo en la Universidad Mayor de San Marcos una brillante tesis, el 9 de julio de 1815 (1).

Aunque dedicado al ejercicio profesional, Manuel Antonio Colmenares siguió los vaivenes políticos y militares del país. Se hallaba vinculado a los círculos patriotas, y debió cooperar intensamente en la preparación de la independencia. Suscribió el acta aprobada por el Cabildo de Lima, bajo la protección de las tropas conducidas por San Martín; tal vez colaboró, con Francisco Javier Mariátegui y José Faustino Sánchez Carrión, en los órganos de prensa que asumieron una actitud nacionalista y republicana; participó activamente en la agitación popular que originó la deposición del ministro Bernardo Monteagudo (25-VII-1822); y, cuando se reunieron en Lima, los colegios electorales (29-VII) lo acreditaron para integrar el primer Congreso Constituyente como diputado por Huancavelica, en atención a su "conocida aptitud para el alto cargo" (2). Prestó juramento al instalarse la magna asamblea; y fué designado para integrar las comisiones de Bellas Artes, Instrucción y Salud Pública, y de Premios y Agricultura. En armonía con una disposición del propio Congreso, declaró (12-IV-1823) a la comisión de dietas no tener "sueldo ni renta alguna", pues aun las eventuales ganancias de la profesión de abogado le habían quedado vedadas en cuanto aquel prohibió a sus miembros suscribir recursos e informar en la Alta Cámara de Justicia. Consagróse, pues, a ejercer la representación que le había sido confiada; y durante los debates preparatorios de la Constitución asumió la posición liberal, defendiendo la tolerancia de cultos, el sufragio popular y la libertad de imprenta. A la elocuencia y la versación de sus intervenciones debió el ser uno de los más influyentes tribunos de esta histórica asamblea, cuyos miembros le confiaron la secretaría en dos períodos (IX-1823 y I-1824).

(1).— El expediente seguido para optar grado de conserva en el archivo de la antigua Audiencia de Lima, bajo la actual custodia de la Corte Suprema de Justicia.

(2).— Cf. la respectiva acta del colegio electoral, así como los documentos pertinentes a su gestión parlamentaria, en el archivo de la Cámara de Diputados.

Cuando las fuerzas realistas ocuparon Lima, las principales entidades del gobierno hubieron de refugiarse en las fortalezas del Callao; y, para evitar que sus deliberaciones estuviesen sometidas a la presión de las bayonetas, Manuel Antonio Colmenares y otros diputados resolvieron seguir al Presidente José de la Riva Agüero hasta Trujillo. Con tal fin, la tesorería del Congreso le abonó la cantidad de 98 pesos 7 reales, a cuenta de sus dietas (16-VI-1823). Pero en aquella ciudad contrarió Riva Agüero los principios de la política representativa, al pedir a los diputados que formasen un Senado de 10 miembros y luego declarasen disuelto el Congreso; provocó así una lógica negativa de cuantos advirtieron que tal incitación desconocía anteriores acuerdos del propio Congreso y revelaba una tendencia autocrática; y, exacerbado su ánimo por la insegura posición de su gobierno, tomó ingratas represalias. Con otros representantes del pueblo, Manuel Antonio Colmenares fué puesto en prisión; y antes de que alborease el nuevo día fueron todos conducidos a Huanchaco y embarcados en una goleta llamada *Veloz Trujillana*, cuyo capitán debía conducirlos hasta Arica, para entregarlos a la custodia del General Andrés de Santa Cruz. Pero la nave debió hacer escala en Chancay (12-VIII), para aprovisionarse de agua, y la población exigió la liberación de los prisioneros. Sin reparo accedió a ello el capitán, y los diputados fueron acogidos en el puerto con repiques de campanas, misa jubilar y otros festejos. Al día siguiente emprendieron marcha hacia Lima, escoltados por un grupo de agricultores. Un cañonazo anunció su llegada a la ciudad; y las comisiones que acudieron a recibirlos, engrosadas por numerosos elementos populares, desfilaron tras ellos entre salvas de cohetes y atronadores repiques, primero hasta la casa del Presidente del Congreso —doctor Justo Figuerola— y luego a la Municipalidad.

En Trujillo, Riva Agüero mantuvo su actitud disidente, y el Congreso autorizó a Bolívar para reducirlo por la fuerza. Luego adoptó diversas resoluciones para favorecer los aprestos militares. Y finalmente dispuso el receso de sus propias funciones y confió al Libertador la dictadura (10-11-1824), cuando se produjo la defección de las guarniciones que defendían las fortalezas chalcas. Pero aun volvió a reunirse un año más tarde, para expresar a Bolívar la gratitud que el país le debía por el definitivo afianzamiento de su independencia y prorrogar la dictadura. Entonces dispuso el gobierno que se efectuase un ajuste de las dietas debidas a los diputados, y a Manuel Antonio Colmenares tocóle un alcance de 4951 pesos 1 real. Y por los eminentes servicios

que en el seno del Congreso había prestado a la república, le fué otorgada poco después la medalla cívica con el busto del Libertador.

En adelante consagróse al ejercicio de la abogacía y a la magistratura, desde las cuales quiso contribuir a la estabilidad institucional, que a su parecer requería la neutralización de las pasiones mediante una honesta aplicación de la ley. Distinguióse por los esfuerzos que aplicó a la represión de los excesos en que incurría la prensa, con daño para el orden público y el honor de las personas: primero como juez de hecho (VI-1825), y luego como agente fiscal (30-I-1830). Integró el Tribunal de los Siete Jueces, instalado (27-IX-1831) para "conocer las causas de responsabilidad que se entablen contra la Corte Suprema por los abusos del poder en el ejercicio de sus oficios y que no induzcan criminalidad". A poco fué designado para desempeñar las funciones de fiscal de la Corte Superior de Lima, cargo al cual se hallaban anexas las de fiscal de la Junta de Liquidación y de la Junta de Beneficencia. En uso de sus atribuciones formuló denuncia contra las tendencias sediciosas de *El Limeño* (11-VIII-1834) —"que sin embargo de su ningún mérito literario para los inteligentes, contiene mentiras estudiosamente inventadas y excesos gratuitamente atribuidos a la Convención y al Ejecutivo"—, y así excitó la vena satírica de Felipe Pardo y Aliaga, quien pertenecía a los círculos de la oposición al gobierno y trazó la caricatura del fiscal en notables letrillas y sonetos.

A sus deberes como fiscal de la Corte Superior de Lima se agregaron, en 1838, los concernientes a la censura teatral. Y, si bien es cierto que sus opiniones fueron severamente inspiradas por una moral dogmática y una disciplina clásica, no debe olvidarse que supo prestar "su apoyo a todas las jóvenes inteligencias que se iniciaban en la literatura dramática" (3); pues, así como "nunca citó una ley sin conocer su índole, su generación, sus vicisitudes, su influencia y su predominio sobre las costumbres que corregía, y las ventajas que resultaban de su aplicación y cumplimiento estrictos" (4), así vertió en sus críticas de teatro muy precisas observaciones sobre el estilo y sobre las proyecciones éticas de la intriga. Veía en la escena un medio de orientar al pueblo en la estimación de las virtudes cívicas e individuales, y creía coadyuvar a tal finalidad desde su cargo en la Junta Cen-

(3).— Félix Cipriano Coronel Zegarra, en **Diccionario Biográfico Americano** compilado por José Domingo Cortés (Lima, 1875).

(4).— Juan Antonio Ribeyro, en la semblanza biográfica de Manuel Antonio Colmenares, incluida en su **Galería Universitaria**. Cf. **Anales Universitarios del Perú**: Tomo XIII, pp. 5-57; Lima, 1876.

sora; pero renunció a integrarla (3-VII-1855) cuando los cambios sociales determinaron su ruptura con las nuevas formas de la sensibilidad.

Interinamente promovido para ocupar una vocalía en la Corte Suprema de Justicia (29-VIII-1841), Manuel Antonio Colmenares se pronunció contra la validez del contrato que el gobierno había suscrito (29-XII-1840) con Francisco Quirós y Aquiles Allier, y por el cual se había reconocido a éstos el privilegio para exportar guano, durante un período de seis años y abonando al estado sólo una mínima suma de 60,000 pesos. Así determinó la formulación de un nuevo contrato (8-XII-1841), que proveía a la justa defensa de los intereses nacionales mediante la participación proporcional del estado en las utilidades líquidas de la exportación. Y es evidente que se dió a este hecho su justa significación, pues, al iniciarse la fecunda administración del general Ramón Castilla, algún sector de la opinión sugirió (5) la conveniencia de que el honesto magistrado ocupase el Ministerio de Guerra, para dar principio a "la nueva y regeneradora era del Perú".

Por breve tiempo ejerció la docencia en el Convictorio de San Carlos, cuando Bartolomé Herrera inició la reforma de los estudios profesionales; fué juez de alzada del Tribunal del Consulado (1848-1850); y, finalmente, vocal del Tribunal de Apelaciones. Retiróse de la magistratura hacia 1860 Y murió el 12 de mayo de 1874.

*

Biblioteca de Letras

TEJEDA, José Simeón (1826 - 1873), abogado y político. Representó a su provincia natal en la Convención Nacional de 1855. Integró la comisión encargada de redactar los proyectos de Código Penal y de Enjuiciamientos en Materia Penal. Fué Ministro de Justicia e Instrucción en el gobierno dictatorial del coronel Mariano Ignacio Prado. Y, elegido nuevamente diputado, en 1872, presidió las sesiones de su Cámara.

José Simeón Tejeda nació en el pueblo minero de Andaray —perteneciente a la provincia de Condesuyos, del departamento de Arequipa—, y puede creerse que su estampa lo impresionó en forma definitiva, porque su medio millar de habitantes vivía a costa de la explotación aurífera, sólo mediante el comercio con las poblaciones vecinas obtenía los suministros que la pobreza de la tierra no brindaba, y apenas se conmovía ante los frecuentes cambios de la política nacional. Ofre-

(5).— En **El Comercio**: Lima, 19-VI-1845.

cía un leve ejemplo de la influencia que el trabajo puede tener sobre los pueblos, cuando se aplica a la industria y el comercio, en un ambiente de paz. Y tanto en sus trabajos escritos, como en sus gestiones parlamentarias y administrativas, José Simeón Tejeda se esforzó por dar relieve a tales factores de progreso.

Hizo sus estudios en el Colegio de la Independencia y en la Universidad del Gran Padre San Agustín, de Arequipa. El 8 de agosto de 1851 obtuvo el título de abogado, profesión que comenzó a ejercer "con esperanza bien o mal fundada". Al año siguiente fué elegido miembro de la Academia Lauretana de Ciencias y Artes y durante la ceremonia a que dió lugar su incorporación (6 de agosto de 1852) pronunció un celebrado discurso, en torno a la *Emancipación de la industria* (Arequipa, 1852; y Lima, 1947), en el cual justificó la necesidad de evitar la influencia política sobre el trabajo productivo, y estableció los estímulos que el progreso nacional podría hallar en el libre desenvolvimiento de la iniciativa personal. Por acuerdo de la misma Academia debió ejercer las funciones de maestro en las disertaciones de Derecho Público, que ante ella solían sustentar los alumnos de la Universidad de Arequipa; y, con José Domingo Rosel y José María Quimper, integró (28 de febrero de 1853) la comisión que, a solicitud del Prefecto José de Rivero, debía informar sobre el estado de las escuelas primarias de aquella ciudad. De otra parte, contribuía a la redacción de *El Republicano*, semanario oficial en cuyas páginas se halla fielmente reflejadas las alternativas políticas e ideológicas de aquellos años. Y desde sus columnas dió resonancia al movimiento revolucionario que inició en Arequipa el general Ramón Castilla, con el auxilio de los liberales, para derrocar al gobierno conservador del general José Rufino Echenique.

Llevado por la marea de la revolución, José Simeón Tejeda secundó a Pedro Gálvez en la secretaría general. Luego fué designado auditor de guerra, y como tal hubo de asesorar a los jueces militares en las numerosas causas incoadas para mantener la disciplina. Ingresó a Lima con las fuerzas revolucionarias. Y, favorecido por los votos de su provincia nativa, incorporóse a la Convención Nacional, reunida el 14 de julio de 1855 para atender a la crisis económica y social determinada por la supresión de la esclavitud y la abolición del tributo indígena y dar al país una coherente organización legal. El 1º de setiembre de aquel mismo año fué elegido en dicha asamblea secretario suplente, reelegido el 1º de octubre, y promovido a la secretaría el 1º de noviembre. Sus personales dotes y su versación debieron ser luego ejercitadas en dos comisiones difíciles: la primera (4 de diciembre de

1855), designada para estudiar los actos de la administración del general José Rufino Echenique a la luz de las informaciones contenidas en sus mensajes y las memorias de sus ministros; y la segunda (9 de mayo de 1956), especialmente encargada de dictaminar sobre la legalidad y la conveniencia del contrato pertinente a la consignación de guano en Estados Unidos. En ambas adoptó una posición equilibrada, auspiciando una actitud conciliadora en lo político y la defensa de los intereses nacionales en lo económico, pues juzgaba que la ley debía proteger por igual a todos los ciudadanos y orientar la acción administrativa del estado. Creció por ello su autoridad, y en tres períodos diversos —noviembre y diciembre de 1956, y abril de 1957— fué elevado a la vicepresidencia de la Convención Nacional.

Los más fogosos tribunos de la época debatieron en esa histórica asamblea los fundamentos doctrinarios y las estipulaciones de la Constitución más liberal que haya sido aprobada en el Perú. Y José Simeón Tejeda elevó en su seno la voz de la serenidad, para sosegar las retóricas tempestades en que adquiría expresión el antagonismo entre conservadores y liberales, y asumió así la representación de una tendencia equidistante entre la intolerancia y el arrebató pasional. Sus intervenciones tuvieron con frecuencia un carácter docente; fueron claras y elocuentes, siempre mesuradas y a veces irónicas; y se inspiraron en la necesidad de imponer el respeto a la ley, como expresión de la voluntad popular. De allí su ascendiente en el curso del debate constitucional. Ya, cuando abogó en favor de la supresión de los fueros militar y eclesiástico, por envolverse en ellos un privilegio que contrariaba la igualdad legal de los ciudadanos, por la maliciosa alegación de inmunidad que en ellos se amparaba, y por el menoscabo que así sufría la severa aplicación de la ley. Ya, cuando se opuso a la pena de muerte, advirtiendo que su aplicación impedía la reforma del delincuente y desconocía la inviolabilidad de la persona. Ya, cuando alegó argumentos jurídicos e históricos para desacreditar el proyectado reconocimiento del derecho de insurrección popular, en el cual veía asomar la rebeldía contra la ley y, por ende, el principio de un desorden anárquico. Y con entereza semejante propuso a la Convención Nacional que en sus deliberaciones otorgase prioridad a las infracciones de la Constitución; ante las solicitudes que la ciudadanía elevaba a las autoridades para ocupar empleos en la administración del estado, sostuvo la conveniencia de proveerlos según el mérito, pero denostando contra la rutina al apuntar que el mérito no acompaña siempre a la edad avanzada; y frente a las pretensiones individuales, que tanto proliferan

y se acrecientan durante los cambios revolucionarios, invocó la necesidad de evitar las coacciones que pudieran privar de estabilidad y validez permanente a las garantías del estado.

Pero la Convención Nacional prolongó sus trabajos aún después de haber promulgado la constitución; y, habiéndose producido en Arequipa la revolución acudillada por el general Manuel Ignacio de Vivanco, se ocupó en el estudio de otras leyes para mantener su vigilancia sobre la conducta del poder ejecutivo. Hasta que el 2 de noviembre de 1857 fueron interrumpidos los diputados en plena sesión, y hubieron de evacuar el local bajo la amenaza de las bayonetas. Desconcertados por la violencia, nombraron una comisión para que esclareciese debidamente el origen del atentado y propusiese al gobierno las medidas que su castigo exigiera, y en ella incluyeron a José Gálvez, Juan Gualberto Valdivia y José Simeón Tejeda. Pero el hecho estaba ya consumado. Y el tribuno se consagró desde entonces al ejercicio de la abogacía.

Había sido nombrado (6 de setiembre de 1856) para integrar la comisión que debía revisar el proyecto de Código Penal elaborado durante el gobierno del general José Rufino Echenique, y redactar además un proyecto de Código de Enjuiciamientos en Materia Penal; y, bajo la presidencia de Santiago Távora, trabajó en ella con José Gálvez, Ignacio Novoa y Tomás Lama, hasta dejar terminados los proyectos que, después de sufrir una revisión dilatoria, fueron solemnemente promulgados el 1º de marzo de 1863. Pero leal a su conciencia política, actuó al mismo tiempo en la Unión Americana, fundada en Lima el año 1857 para promover la solidaridad con las reformas anunciadas por los liberales mexicanos en el plan de Ayutla (1855) y refrendadas luego en la constitución; y que, al producirse la invasión francesa en México, asumió la tarea de movilizar la opinión contra aquella empresa y acopiar recursos para auxiliar a los patriotas que en su país la combatían. Desde 1858 colaboró en la *Gaceta Judicial*, que tan empeñosamente alentó el proteico Manuel Atanasio Fuentes. Y el 17 de mayo de 1861 se incorporó al Colegio de Abogados, cuyos destinos le tocó regir, como decano, el año 1864.

Una grave crisis amenazaba entonces al país, debido a las vacilaciones que afectaba el gobierno ante la ocupación de las islas de Chincha por la escuadra española del Pacífico, y las exigentes reclamaciones formuladas con el pretexto de perjuicios y malos tratos inferidos a los colonos españoles en haciendas de la costa. En cambio, el Congreso y la prensa reclamaban la ruptura con los agresores. Y pa-

ra calmar estos embates, el Presidente —general Juan Antonio Pezet— encargó la reorganización de su gabinete a Manuel Costas, quien solicitó la colaboración de José Simeón Tejeda en el Ministerio de Justicia e Instrucción. El conflicto con España fué encarado con prudencia y firmeza, pero se hizo a veces notoria la discrepancia entre el Presidente y sus ministros. Despedidos éstos al cabo de dos meses, la orientación de la política nacional fué confiada a elementos conservadores, y para negociar con el plenipotenciario español se acreditó al displicente y escéptico general Manuel Ignacio de Vivanco. Llegó así a un acuerdo, cuyos términos parecieron una capitulación ante las exigencias de los agresores, y el descontento se extendió rápidamente. El coronel Mariano Ignacio Prado inició, en Arequipa, la revolución que ya se preveía; tras una fácil campaña, entronizó la dictadura (28 de noviembre de 1865); y rodeado por hombres jóvenes y prestigiosos, entre los cuales figuró José Simeón Tejeda como Secretario de Justicia e Instrucción, asumió el cumplimiento de su histórica tarea desconociendo el humillante tratado, declarando la guerra a España, y excitando el fervor nacionalista.

No solamente en el despacho de los asuntos confiados a su competencia hallaron aplicación la lucidez y la versación del jurista, pues mantuvo una estrecha cooperación con el Secretario de Relaciones Exteriores, doctor José Toribio Pacheco, durante las activas negociaciones que forjaron la "cuádruple alianza" enderezada contra las irreflexivas pretensiones de España, y aún parece de muchas de las comunicaciones circuladas con tal motivo se debieron a su equilibrada pluma. El 2 de mayo de 1866 asistió al combate del Callao, con el Dictador y los demás secretarios de estado. Pero en ese heroico episodio culminó la misión del histórico gabinete, y sus miembros decidieron renunciar cuando la Asamblea Constituyente puso término a la dictadura y designó Presidente Provisorio al coronel Mariano Ignacio Prado (17 de febrero de 1867).

Intensa y renovadora fué la obra cumplida por José Simeón Tejeda en la Secretaría de Justicia e Instrucción. De una parte, creó el ministerio fiscal, fijó las normas tendentes a la aplicación de la ley de responsabilidad de los funcionarios públicos, y esclareció numerosos detalles de procedimiento y jurisdicción; y, de otra, adoptó medidas para modernizar la total organización de la enseñanza. "Memorable" fué su actividad en este ramo —según lo establece Jorge Basadre en su *Historia de la República*—. "El decreto de 15 de marzo de 1866 dispuso que el Convictorio de San Carlos fuera destinado exclusivamente a la enseñanza de las facultades de Derecho, Ciencias y Letras; que ella tu-

viera carácter universitario, y por consiguiente, dentro de un régimen de externado; y que cada una de las facultades sería dirigida por un Decano nombrado por el gobierno. Otro decreto del siguiente día fijó el plan de estudios de cada una de las tres facultades, omitiéndose toda asignatura que no fuese estrictamente universitaria. Así quedó, pues, en forma efectiva, abolida la instrucción media en San Carlos; y así quedaron planificadas las facultades de Letras y de Ciencias. Pensó Tejeda que en el futuro San Carlos estaría integrado por institutos superiores de Dibujo, Pintura y Música. El Jardín Botánico fué creado como dependencia de la Facultad de Medicina, cuya organización era satisfactoria y no recibió, por lo tanto, alteración notable. La Reforma Universitaria fué extendida, en principio, a las provincias, dentro del mismo sistema de facultades, autorizándose o no el establecimiento de cada una de ellas, según las condiciones de cada caso.

"En los colegios procuró Tejeda la uniformidad de los estudios, la finalidad práctica y no pre-universitaria de ellos; la orientación comercial e industrial al lado de la científica y literaria, la supervigilancia sobre los planteles particulares mediante comisiones oficialmente autorizadas. La Dirección General de Estudios fué suprimida y confiada a las comisiones provinciales la disciplina y vigilancia sobre maestros y escuelas. Con el fin de formar profesores, se dió el carácter de escuelas modelo, o sea de pequeñas escuelas normales, a las superiores de cada departamento. La Escuela Normal de Lima quedó reorganizada, con el fin de incrementar las rentas, se dispuso que las fundaciones de piedad, beneficencia y otras que no correspondieran a sus fines, formasen parte de los fondos de instrucción primaria, y que un impuesto de las Municipalidades tendría el mismo objeto. La instrucción de la mujer fué contemplada por el decreto de 27 de junio de 1866; y se permitió el ingreso de mujeres al magisterio elemental".

José Simeón Tejeda retornó a su bufete. Pero nuevamente fué reclamado por la actividad pública; y, en cumplimiento de misiones oficiales, o comprometido a respaldar con su autoridad algún movimiento de opinión, no conoció ya el reposo. En 1869 integró la Junta de Notables de Lima, como Inspector de Instrucción Primaria, y así tuvo oportunidad de orientar la aplicación del impuesto que para el fomento de la enseñanza primaria estableció bajo la dictadura. En forma concomitante, el 1º de mayo fué nombrado vocal del Consejo Superior de Instrucción, que presidió Manuel Bartolomé Ferreyros en su calidad de Director de Instrucción Pública, que además integraron Juan Oviedo y Miguel de los Ríos, y en cuyo seno se le confió el estudio y la vigilancia

de la instrucción primaria. Requerido por los universitarios, compartió con Pedro Gálvez la presidencia del mítin que el 30 de mayo se efectuó en el Teatro Principal, con el objeto de expresar la simpatía que la juventud profesaba a la causa de la libertad de Cuba, especialmente realizada en esa ocasión por la asistencia de Ambrosio Valiente, delegado del gobierno revolucionario. En Octubre fué designado para defender los intereses del país en la Comisión Mixta Peruano-Norteamericana, que debía estudiar las reclamaciones formuladas por los ciudadanos de Estados Unidos cuyas propiedades habían sufrido perjuicios durante las guerras civiles. Y los jóvenes escritores, que en 1866 habían constituido la *Sociedad Amigos de las Letras* para comunicarse los tempranos frutos de su afecto por el estudio y la literatura, apelaron a José Simeón Tejeda cuando quisieron dar expansión a sus trabajos y ceñirlos a pautas académicas; le confiaron la presidencia del surgente *Club Literario*, "por la lucidez de su inteligencia, por su ilustración profunda, por la austeridad de su vida, por su civismo ejemplar" —según refirió más tarde Ricardo Heredia—; y fué un obrero tan activo en la labor de reorganización, que ejerció el cargo hasta su muerte.

Diversos hechos anunciaban la proximidad de una nueva crisis política, y José Simeón Tejeda volcó en ella su influencia moderadora. Concurrió el 24 de abril de 1871 a la asamblea en la cual fué proclamada la candidatura presidencial de Manuel Pardo, y, por tanto, coadyuvó a la fundación del Partido Civil. Nuevamente elegido diputado por su provincia natal, en 1872, alentó la protesta del Congreso contra la militarada de los hermanos Gutiérrez, y contribuyó a restablecer la confianza en los fueros de la ley y la voluntad popular. Favorecido entonces por una abrumadora mayoría, presidió la Cámara de Diputados en las legislaturas ordinaria y extraordinaria; y al terminar sus sesiones integró la Comisión Permanente del Congreso. Elegido Alcalde de Lima, en 1873, aplicó sus más persistentes esfuerzos al desarrollo de las escuelas primarias. Y ya era señalado como un digno sucesor de Manuel Pardo cuando murió, el 23 de agosto de aquel año.

Aunque amaba las suscitaciones del arte y la literatura, netamente se percibe que José Simeón Tejeda aplicó su devoción a tres materias fundamentales: la economía, el derecho y la educación. Y siempre que las amparase el ejercicio de la libertad, consideró aquellas tres materias como estímulos del progreso. En la primera identificaba un fin útil, en cuanto su desarrollo tiende a satisfacer las necesidades generales del hombre; y prefería llamarla "industria" para englobar todas las formas de la producción y el trabajo, sugiriendo al mismo tiempo la

potencia creadora que la anima. Las instituciones del derecho, normativas de los intereses individuales y sociales, debían fijar las garantías indispensables para que la libertad no quedase reducida a una simple opción entre cometer u omitir un acto y, en cambio, amparase a cada individuo en el seguimiento de la actividad o el camino honestamente escogido. En armonía con las ideas de los filósofos del siglo XVIII, estimaba la educación como instrumento propicio a la iniciativa y la eficiencia profesionales, y conveniente al reconocimiento y la defensa de los derechos y los intereses que la ley ampara. De allí la unidad que en sus tres fases presenta el pensamiento de José Simeón Tejada, y la coherencia existente entre ellas y su actitud civil.

En las memorias que hubo de redactar sobre el cumplimiento de las obligaciones inherentes a determinados cargos y comisiones, en sus discursos parlamentarios, en artículos periodísticos y disertaciones académicas, se esforzó por incorporar a la vida peruana las orientaciones doctrinarias de su tiempo. Toda su obra tiene, por eso, un alto valor documental. Envuelve la crítica a la realidad, y la visión de un horizonte alcanzable. Se halla ilustrada por un juicio penetrante y severo, que, merced al dominio de la práctica y la teoría coetáneas, ignora los convencionalismos de la intolerancia.

"Desde que estuvo en peligro su vida, y tanto como ha durado ese peligro, tanto como ha durado esa agonía, hemos estado todos también pendientes entre la vida y la muerte, como si a éste que es hoy un cadáver hubiese estado vinculada una esperanza general —dijo Cesáreo Chacaltana ante su tumba, interpretando el sentimiento de la Honorable Comisión Permanente del Congreso—. Y en verdad que esa esperanza es el secreto del dolor universal, porque don José Simeón Tejada no fué simplemente un ciudadano honrado, un hábil jurisconsulto, un orador elocuente, un estadista distinguido. Tejada fué algo más que eso: Tejada fué un gran carácter, aquí donde fluctúan tanto los caracteres, como en todas las sociedades que se forman a impulso de las pasiones y de los hechos". Su constancia en la actitud y su firmeza de convicciones lo hicieron prudente y mesurado: "No era ... el magistrado ardiente que de una plumada se promete derribar un edificio de abusos, pero era la abeja trabajadora que fabricaba un buen panal día a día" (cf. *El Nacional*: Lima, 25-VIII-1873). Y alguien pudo anotar que había cumplido una "vida irreprochable".

BIBLIOGRAFIA ESPECIAL

- AROSEMENA GARLAND, GERALDO. Apuntes sobre el Colegio de Abogados. Lima, Talleres de la Empresa Periodística, S. A.—, 1947. Cf. pp. 123 - 124.
- MARTINEZ, SANTIAGO. Arequipeños ilustres. Arequipa, Tipografía Cuadros, 1938. Cf. pp. 213 - 216.
- RAMIREZ, ZENON. José Simeón Tejada. En **Revista Americana**: N° 12, p. 185; Lima, 30 III - 1892.
- SAN CRISTOVAL, EVARISTO. Un varón representativo: José Simeón Tejada. En **El Comercio**: Lima, 1° - I - 1942.
- SEÑOR DOCTOR DON JOSE SIMEON TEJEDA. En **El Perú Ilustrado**: N° 38, pp. 2-3; Lima, 28-I-1888.
- VARELA Y ORBEGOSO, LUIS. Los presidentes de la H. Cámara de Diputados del Perú. Lima, Empresa Tipográfica, 1916. Cf. pp. 143-144.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Actividades del Claustro

GRADOS OTORGADOS POR LA FACULTAD EN EL SEGUNDO SEMESTRE DEL PRESENTE AÑO

- 15-1 - 59, Grado de Bachiller en Etnología y Arqueología, a don Alfonso Trujillo F., con la tesis: "Aspectos del comportamiento económico de los indios Kashibo y los efectos aculturativos".
- 10-XII - 58, Fernando Silva Santisteban, Doctor en Historia, con la tesis: "Los obrajes en el virreynato del Perú".
- 12-1 - 59, Donald D. Burns, Doctor en Letras (especialidad de Filología) con la tesis: "Fonética, Fonología y Ortografía de la Lengua Quechua".
- 11-XII - 58, Víctor Li Carrillo, Doctor en Filosofía, con la tesis: "Las Definiciones del Sofista".
- 10-XI - 58, Américo Ferrari Marcazzolo, Bachiller en Filosofía, con la tesis: "Tratado de la reforma del entendimiento".
- 21-VIII - 58, Avencio Villarejo Carnero, Doctor en Geografía, con la tesis: "Antropocosmogología Amazónica".
- 28-XI - 58, Dante Herrera Alarcón, Doctor en Historia, con la tesis: "Tres Rebeliones de 1831".
- 28-VIII - 58, Víctor Li Carrillo, Bachiller en Letras (especialidad de Filosofía), con la tesis: "La teoría convencionalista del Lenguaje".
- 10-X - 58, Oscar Santisteban Tello, Bachiller en Humanidades, con la tesis: "La Geografía de los Anan Yauyos (Contribución al estudio de la Geografía Antigua del Perú).

- 27 - VIII - 58, Mario Vargas Llosa, Bachiller en Literatura, con la tesis: "Bases para una interpretación de Rubén Darío".
- 9 - IX - 58, Alberto Escobar Sambrano, Doctor en Literatura, con la tesis: "Realidad y Estilo en la Serpiente de Oro".
- 19 - IX - 58, Antonio Peña Cabrera, Bachiller en Letras (especialidad de Filosofía), con la tesis: "El método como camino para llegar al cógito en la doctrina Cartesiana".
- 16 - VIII - 58, Mildred Merino de Zela, Bachiller en Letras (especialidad de Etnología y Arqueología), con la tesis: "El Cerro San Cosme" (formación de una Barriada).)

CONFERENCIA DEL DOCTOR AUGUSTO ARIAS

En el salón de grados de la Facultad, el jueves 11 de setiembre, el Dr. Augusto Arias, distinguido catedrático de la Universidad de Quito, Ecuador, ocupó la tribuna para sustentar la conferencia intitulada "Nuestras Literaturas".

Asistió un selecto público, el que premió con su aplauso al conferenciante. Publicamos en este número el texto de la erudita conferencia.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

CICLO DE CONFERENCIAS ORGANIZADO POR EL INSTITUTO DE LITERATURA

A partir del mes de setiembre, el Instituto de Literatura organizó un interesante ciclo de conferencias, a base de cursillos, y con la colaboración activa de los señores catedráticos de la Facultad y el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad. El referido ciclo de conferencias que alcanzó notable éxito, fue iniciado, en el mes de setiembre, por el Dr. Luis Alberto Sánchez, catedrático Principal Titular de Literatura Peruana y Literatura Americana, quien disertó sobre el tema: ¿"Existe una Literatura Peruana?". Posteriormente ocupó la tribuna del salón de grados, el Dr. Manuel Beltroy, quien dictó la conferencia titulada: "La Poesía de los Goliardos".

BREVE EXCURSION DE ACERCAMIENTO ESTUDIANTIL

El domingo 21 de setiembre los alumnos del segundo año de la Facultad, realizaron un paseo al centro Vacacional Huampaní, con el propósito de estrechar los vínculos de camaradería entre estudiantes y maestros. Un almuerzo rubricó, a mediodía, el referido paseo, concluyendo éste en las horas de la tarde del mismo día.

ASISTENCIA DEL SEÑOR DECANO DE LA FACULTAD AL SEMINARIO DE CIENCIAS SOCIALES EN SANTIAGO

A mediados de setiembre viajó con destino a Santiago de Chile, el Dr. Luis E. Valcárcel, Decano de la Facultad de Letras, con el propósito de asistir al Seminario de Ciencias Sociales realizado en dicha capital y organizado por la Unesco.

El Dr. Valcárcel cumplió destacada actuación en el seno del Seminario, asumiendo el Decanato, durante la ausencia del titular, el Dr. Luis Alberto Sánchez.

PARTICIPACION ESTUDIANTIL EN EL CONSEJO DE LA FACULTAD

En sesión del 26 de setiembre la Junta de Catedráticos acordó otorgar la participación estudiantil en el gobierno de la Facultad en la proporción de un tercio con voz y voto, e incorporar la representación que el Centro Federado de Letras designe.

DICTADO DE UN NUEVO CURSO DE HEBREO

La embajada de Israel ha ofrecido desinteresadamente a la Facultad, disponer lo conveniente para que un profesor del mencionado país dicte un curso de Hebreo, en forma ad-honorem, y de acuerdo a los planes de estudios del Instituto de Filología.

CURSILLO DE GEOGRAFIA

Previa autorización del Consejo de la Facultad, el profesor Donald E. Dyer, de la Universidad de Florida, dictó en el mes de

Noviembre un cursillo de Geografía Urbana, en forma ad-honorem, y de acuerdo al intercambio de profesores de la comisión Fulbright.

CONFERENCIA DEL DOCTOR JUSTINO CORNEJO

El 13 de Noviembre el Dr. Justino Cornejo, académico ecuatoriano y catedrático de la Universidad de Guayaquil, ofreció una interesante conferencia titulada: "El Castellano en el Ecuador". El Dr. José Jiménez Borja, Catedrático Principal Titular de Castellano de nuestra Facultad, y Director del Seminario del Lenguaje Peruano, hizo la presentación del conferenciante, resaltando sus méritos, y seguidamente ocupó la tribuna el Dr. Cornejo, quien luego de agotar eruditamente el tema, fue objeto de cálidas demostraciones de simpatía y aplausos por el público concurrente.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Notas Bibliográficas

Alejandro Romualdo y Sebastián Salazar Bondy, **ANTOLOGIA GENERAL DE LA POESIA PERUANA** (Selección, prólogos y notas de Alejandro Romualdo y Sebastián Salazar Bondy y con una bibliografía de estudios generales y antologías del mismo tema por Alicia Tisnado). Lima-Perú, Librería Internacional del Perú S. A., 1957.

Es sin duda éste el mayor esfuerzo antológico que se ha hecho en el Perú, tanto por la amplitud de la empresa, que encierra muchos siglos de producción, cuanto por la estricta selección y el rigor del juicio crítico que en ella domina regularmente. Abarca desde los tiempos incaicos (y tal vez pre-incas) hasta nuestros días, dominando en el florilegio un doble criterio selectivo: la significación histórica y estética de los autores y sus obras y la repercusión universal, continental o nacional de ellos.

La obra consta de 3 secciones: 1) Poesía quechua, 2) Poesía de la conquista y la Colonia, 3) Poesía de la República. Esta última se divide en 4 partes: Clasicistas, Costumbristas, Románticos y Modernistas y Poesía contemporánea. La primera sección es comprensiva de un caudal valioso proveniente de recientes in-

vestigaciones de una materia en gran parte ignorada, hasta hace relativamente poco. A partir de la antología de Basadre (1938), han surgido nuevos aportes ofrecidos sobre todo por la investigación del folklore, que se deben principalmente a José María Arguedas, Napoleón Burga, Edmundo Delgado Vivanco, José María Farfán, Jesús Lara, Jorge Lira, Leopoldo Vidal Martínez, Efraín Morote Best, y a una legión esforzada de recopiladores y traductores del quechua. El cuadro de la poesía incaica es sugerente y revelador de la rica tradición literaria del Perú antiguo. La sección relativa a la conquista y colonia, contiene asimismo algunas revelaciones importantes, como puede serlo la inspiración terrígena en los mismos albores de la colonización, en que se creía que solo había prosperado una literatura de importación hispánica. Muestra de ello es la "Canción al Perú" de Enrique Garcés, publicada en 1591, tanto como las octavas de Juan de Miramontes, y más tarde la afirmación criollista de Juan del Valle y Caviedes, todavía en el siglo XVII. El mayor volumen se dedica a la sección tercera, por razones obvias de largo lapso y más numerosa cohorte de creadores. Es novedosa la parte de los clasicistas, en

mucho ignorados en otras antologías, como José Gabriel Aguilar, José Pérez de Vargas, y ahora librados del olvido. Las partes referentes a costumbristas, románticos y modernistas se encuentran bien estructuradas, en términos generales.

Debemos sin embargo formular algunas observaciones, sobre todo en lo referente a las notas bio-bibliográficas. Althaus no muere en Lima sino en París. Eguren no nace en 1882 sino en 1874, como se ha esclarecido últimamente con la publicación de su partida de bautizo. Hay omisión de la bibliografía poética de M. N. Corpancho, sobre todo de sus fundamentales obras publicadas en México, que ha revelado Emilia Romero. Entre los románticos se ha omitido a Nicanor de la Rocca de Vergalo y a Ricardo Jaimes Freire, que nació en Tacna. La selección no ha sido rigurosa en el caso de José Arnaldo Márquez, de quien se incluye su oda "A Lincoln", plagio insanasible de Manzoni.

Entre los contemporáneos, se han omitido poetas de alguna significación como César Miró, Augusto Tamayo Vargas, Raúl Deustua, Francisco Bendezú, Alberto Cuentas, Emilio Armaza, Oscar Imaña, Juan Luis Velásquez, Magda Portal, Blanca del Prado, Mario Chabes, etc.

Las notas bio-bibliográficas en general son bastante objetivas pero algunas dejan traslucir predilecciones y juicios críticos algo personales, lo que desde luego es inevitable. No está mal que así sea, pero sí que algunas sean absolutamente escuetas y otras merezcan comentario detenido o apreciaciones mayores de los autores de la antología. O se hace el juicio con todos o con ninguno. Para las figuras de gran relieve

hubiera bastado la referencia en las notas introductorias.

Pese a estas observaciones, la Antología comentada es la más técnica y amplia de cuantas se han publicado anteriormente en el Perú. Sus autores, dos calificados exponentes de la literatura de estos días, han culminado una obra que ha de perdurar por la vastedad de su empeño, la ponderación del criterio, la buena información que demuestra y por la impecable edición.

Estuardo Núñez

Luis Alayza y Paz Soldán. LA CIUDAD DE LOS REYES Y LOS TROVADORES GALOS, Lima, Editora Médica Peruana S. A., 1958, 128 p.

La prolífica pluma de Luis Alayza nos ofrece esta edición que recoge sus trabajos anteriormente publicados en diversos periódicos acerca de los viajeros franceses y sus impresiones sobre un sector de la realidad peruana, a los que se agrega algunas importantes apuntaciones. El libro en realidad ha surgido de algunos artículos periodísticos sobre la impresión de la mujer limeña que tuvieron dichos viajeros, pero se han adicionado nuevas notas acerca de las impresiones de los mismos sobre la ciudad de Lima y la vida en la capital de la república, con lo que se amplía el reducido horizonte de su plan primero. El libro ofrece un caudal considerable de observaciones y de notas acerca de esos viajeros franceses, hasta ahora tan mal conocidos y sólo fragmentariamente traducidos. Registra los nombres y las versiones de 28 viajeros desde comienzos del siglo XVIII hasta nuestros días. Desde

luego que esa relación no es completa ni mucho menos porque el autor sólo se propuso tratar de aquellos que se habían referido a la ciudad de Lima. De este primer esfuerzo de Alayza puede surgir un proyecto posterior, que sería más interesante aún, y de indudable mayor utilidad, o sea la monografía que trate de todos los viajeros franceses que se han ocupado del Perú, en sus diversas regiones y problemas, estudio que todavía no se ha emprendido y que nos tiene prometido desde hace varios años Raúl Porras, poseedor de la más nutrida bibliografía al respecto. A los 28 viajeros utilizados por Alayza habría que agregar (en lo que se refiere al Perú en conjunto y no sólo Lima) otro conjunto de igual número, entre los que figuran autores y personajes tan espléndidos como Feuillé, Lacondamine, Castelnau, Paul Marcoy, Angrand, Lartigue, D'Urbille, entre muchos más, hasta Flornoy y Verger en nuestros días. El libro de Alayza es el anticipo de tal faena, que será perdurable en la cultura peruana.

De Francia llegaron a estas tierras americanas no sólo viajeros sino escritores dotados de singulares dotes literarias con que dieron relieve original a sus impresiones escritas. Han ofrecido páginas de impresiones perdurables, perfiladas con gracia e ingenio. La retina del escritor galo captó finamente nuestras costumbres, usos, la geografía y la historia de nuestro país y las incidencias de nuestra política interna y los diversos aspectos de nuestra organización social. Se allegaron a estas tierras hombres de toda índole y especialidad, desde científicos hasta poetas y periodistas. Unos y otros captaron impresiones origi-

nales y peculiares de las diversas zonas del Perú y no solamente de Lima y sus habitantes. No escaparon a su interés ni la costa con su cultura mestiza ni el paisaje y los hombres de nuestros Andes ni la misteriosa extensión de nuestras selvas amazónicas.

Los viajeros franceses han escrito sobre el Perú obras verdaderamente monumentales. Bastará citar los 9 volúmenes del relato de Alcides d'Orbigny, los 5 extensos volúmenes del Conde Francisco de Castelnau, los dos volúmenes del imaginativo y extraordinario literato Paul Marcoy, la obra de trascendencia y estructura científica de Charles Wiener y la de Angrand sobre el Perú y Bolivia, y tantos otros libros cuya consulta es fundamental. Pero aún los más científicos destilan muestras de la ágil fantasía y del cristalino estilo que es nota dominante de las letras de Francia.

El interés por el Perú en los viajeros franceses se inicia ya en el siglo XVII con el relato de Ravenau de Lussan (1687) y luego con Bachelier y Durré. Les siguen el siglo XVIII otros más conocidos, de mayor contenido científico como el padre Luis Feuillé, Amadeo Frezier y el astrónomo y naturalista Charles Marie de La Condamine. La bibliografía francesa se intensifica en materia de viajes por el Pacífico a fines de dicho siglo y se vuelve brillante y nutridísima, con más de 50 títulos, en el siglo XIX. Las finas relaciones de los viajeros se tiñen en esta época de sentimientos y actitudes románticas, de las cuales son muestras los relatos de Mellet, Lartigue, Lafond, D'Urbille, de Sartiges, Marqués de Poterat, Max Radiguet, Botmiliau, Duboc, Dabadie, Basterot, Grandidier, Gabriac, D'Ursel,

Creveaux, Michel, Monnier, Ordinaire, Plane, hasta llegar al siglo XX que cuenta, entre otras relaciones, los libros de diversa índole pero de igual espíritu de aproximación a lo peruano y de viva captación de nuestras realidades humanas, debidos a la pluma de Paul Moraud, Bertraud Flornoy, Pierre Verger, Jean Raspail, Roger y Simone Waisbard, entre muchos más, sin contar tampoco los fragmentos publicados en diversas publicaciones periódicas.

El libro de Alayza es un primer paso en la investigación peruana de ese precioso material artístico y humano que constituyen los escritores viajeros de Francia, quienes afinaron siempre un tono original frente a los conjuntos de viajeros británicos, norteamericanos y alemanes, tal vez más numerosos y desconocidos, pero no menos interesantes.

Estuardo Núñez

Emilio Vásquez, PAISAJES DE ICA, Lima, Ediciones del Instituto Puneño de Cultura, 1958, 170 p.

El poeta y educador Emilio Vásquez ofrece con esta obra, una nueva muestra de su vocación cultural y esforzada laboriosidad. Radicado desde hace algún tiempo en la ciudad de Ica, lo ha captado singularmente el embrujo del valle feraz, y de sus zonas desérticas, tanto como su tradición histórica y cultural. El libro se inicia con un esquema histórico y esborzo literario acerca del paisaje y el hombre en esta región de inconfundible personalidad histórico-geográfica. Y se detiene luego en la descripción de lugares típicos y recónditos como Los Aquijes, Cachiche, Comatrana, Guadalu-

pe, Huacachina, Ingenio, Los Molinos, Santiago, San Juan Bautista, Luren, en que con distinta e inconfundible morfología, se afirma un hondo mensaje de vigencia humana y telúrica. Se agrega otros capítulos sobre el desierto ("Las palmeras salvajes") típico paisaje de la costa peruana, que en Ica adquiere alguna vez cierta modalidad "africana" con la pretendida y frustrada aclimatación del camello a comienzos del siglo XVII, y con la importación de palmeras que sí desafiaron al tiempo. Finaliza el volumen con una disquisición sobre el arte yunga de los antiguos habitantes de esta región, que afirma una diferenciada caracterización frente al arte de otras regiones peruanas, volcada en la cerámica de Nasca y el arte textil de Paracas, en donde el motivo del animal y el hombre parece dominante, dentro de una estilización original.

Este sugestivo libro, bellamente ilustrado con artísticas fotografías, constituye una documentada y útil monografía literaria y aporta significativos datos para un estudio total del paisaje en el Perú.

Estuardo Núñez

Juan Miguel Bakula Patiño, DON RICARDO PALMA EN COLOMBIA (Tres de sus primeros impresos) Separata de la revista FENIX, N° 12, Lima, Perú, 1958, 71 p.

Con motivo de haber encontrado tres desconocidos impresos de Ricardo Palma en la Biblioteca Nacional de Bogotá, el autor desenvuelve temas conexos con las vinculaciones de Palma en América y que en el caso de Colombia, donde nunca es-

tuvo, fueron muy estrechas en el marco espiritual a través de su contemporáneo y amigo el poeta Julio Arboleda, a quien conoció Palma en Lima, con ocasión de su estada de desterrado entre 1851-53, y en donde actuó Arboleda, al lado de otros colombianos ilustres, en el periodismo (**El Intérprete del Pueblo**, **El Comercio**). Arboleda puede haber sido uno de los conspicuos introductores en el medio peruano de Byron y Tasso, Dante y Scott, en sus idiomas originales y de su entusiasmo participaron sin duda nuestros románticos Palma, Salaverry, Corpancho y Márquez. Además, con su poema **Gonzalo de Oyón**, compuesto mayormente en Lima, afirma Arboleda "el gusto por el motivo nacional, por el episodio histórico propio y por el paisaje nativo", coincidentes con los primeros esbozos de "tradiciones" de Palma y el abandono definitivo de sus aficiones dramáticas.

Se aborda el tópico de lo que pudo ser la novela perdida de Ricardo Palma **Los Marañones**, que supone fundadamente fue obra paralela en su concepción al **Gonzalo de Oyón** de Arboleda, aunque en prosa, inspiradas ambas en los "rebeldes" —siempre exaltados por los románticos a lo Byron— como Oyón y Lope de Aguirre.

La nutrida y útil monografía de Bákula, ejemplo de lo que puede dejar siempre como aporte una investigación detenida y seria, contiene así, en síntesis, los siguientes resultados:

1) Esclarecimiento histórico de una época casi desconocida de la juventud de Palma con nuevos datos y apreciaciones, sobre todo en la faceta de las actividades dramáticas de Palma, a base de investiga-

ción sobre periódicos de la época (como **El Comercio**, **El Intérprete** y **El Correo de Lima**).

2) Revelación de tres escritos éditos, desconocidos de la juventud de Palma, esto es **La Favorita**, opera en 4 actos, traducida por Palma y J. T. Mansilla, conjuntamente (Lima, Imp. Masías, 1852); **Lida**, "romance histórico" de Palma (Lima, Imp. del Mensajero, 1853) y **Mauro Cordano**, "romance nacional", del mismo (Lima, Tip. del Mensajero, 1853).

3) Apuntaciones valiosas de orden comparatista acerca de la vinculación de las letras peruanas y colombianas, en la época del romanticismo, de donde fluye la iniciación del contorno americanista de la figura de Palma.

4) Demostración definitiva de la paternidad de la especie literaria llamada "tradicción" a favor de Palma, antes sólo atribuida pero hoy indiscutiblemente demostrada. El autor de esta nota adelantó, mucho antes de conocerse el trabajo de Bákula, la presunción fundada de que la prioridad en el culto de la "tradicción" la tuvo Palma desde 1852, cuando aún era incógnito en el Perú Juan Vicente Camacho, el poeta venezolano, quien sólo irrumpe en nuestras letras a partir de 1854 (Véase el cap. "Walter Scott en Ricardo Palma", en mi libro **Autores ingleses y norteamericanos en el Perú**, Lima, 1956, pp. 107-121, aparecido antes como artículo en **El Comercio**, 1955). El aporte de Bákula esclarece definitivamente este problema literario y convierte la fundada presunción en verdad incontrovertible. Nadie podrá ya dudar que fue don Ricardo el indiscutible creador de la "tradicción" en el continente.

ción, egocentrista y con elocuentes visos repentistas— identificable por lo señorial de la forma y el equilibrio de ésta con el fondo, notas éstas que lo constituyen en un típico parnasiano, es **Héctor Manrique**, el vate, como lo llaman por antonomasia sus amigos, autor cuyos sonetos, por impecables, como ya alguien lo ha dicho, devienen en medallones de antología.

El Vanguardismo, según se desarrolló en el Perú, después de la Primera Guerra Mundial, tiene en Piura como personeros a los líricos: **Juan María Merino Vigil**, ahito de preocupaciones metafísicas, siempre profundo, en lucha abierta con el Destino; y **Juan Luis Velásquez**, el poeta—niño, como dice le llamaban, el adusto jugueteón de los contrastes, que una vez viera el perfil de frente sin inmutarse y otra, u otras, reflexivo, se echara a caminar tras los pasos del Hombre, indagación tras la cual seguramente hasta hoy sigue.

Formalmente en el Modernismo, amantes del tema vernáculo y de la dicción sencilla, con sincero acento romántico, hecho que no contradice la circunstancia de que aborden mediante la exposición lírica la realidad social, aparecen los autores del Capítulo V. De ellos, el más congruente con el desenvolvimiento de la Literatura Nacional, es indiscutiblemente **Mario Negro Zedog**, cultor también del vanguardismo, y cuya producción abarca un no corto período de la vida de Piura. Como su par dentro del grupo, está **Arturo Briceño Carrasco**. I junto a ambos, **Teodoro Garcés Negrón**, **Carlota Ramos de Santolaya** y **Augusto Feijóo Sánchez**. Las respectivas calidades de estos poetas en na-

da se amengua ni despinta con los modos o maneras que cultivan.

Joaquín Ramos Ríos trae a las Letras Piuranas la impronta fresca, vistosa y no por eso exenta de tragedia de Federico García Lorca. La influencia que el inmortal poeta granadino ejerciera sobre la Literatura Peruana, como ocurría en toda la Literatura Española, se aprecia meridianamente en Ramos Ríos, quien, en los últimos tiempos, se ha sacudido de tales influjos y marcha ya por senda propia.

Los denominados «Poetas del Pueblo», de destacada actuación en el Panorama Cultural Peruano, surgidos bajo los efectos de la Segunda Guerra Mundial, de los tremantes versos de César Vallejo tanto como del Neruda de los «20 poemas de amor y una canción desesperada», así como de los sugestivos rumbos del Surrealismo, contaron entre sus filas, entre otros piuranos, a **Luis Carnero Checa**, **Alfonso Vásquez Arrieta** y a **Carlos Manrique León**. La lucha social, la afiliación sin ambages a una escuela literaria difícil por su propia naturaleza para el gran público, a lo que se agrega su militancia política, han conspirado acaso de consuno, muy especialmente en cuanto a Carnero y a Vásquez Arrieta, para una mejor valoración de los mismos. Manrique ha encontrado una solución sencilla en su expresión literaria, lo que ha redundado en la fácil captación de su patetismo y su ternura. . . **Luis Vilela Vásquez**, **Victor Flores Zapata** i **Raúl Estuardo Cornejo Agurto**, cada uno a su manera, van cabe los áureos respandores de la causa purista, que es uno de los rumbos tomados por un amplio margen de literatos peruanos posteriores a la Guerra del 45. El tono me-

que López Albújar, Carlos Monge, Estuardo Núñez, Enrique Peña B. Fernando Romero P., Luis E. Valcárcel, Rubén Vargas Ugarte y Héctor Velarde. Pudieron estar muchos otros amigos y admiradores que Valle tiene en el Perú, que es tierra de su predilección y a la que ha dedicado más de un libro y muchos artículos y poemas.

En conjunto, este Homenaje constituye un valioso volumen de necesaria consulta por los importantes trabajos que contiene. Por ello debe señalarse el mérito que tiene su organizadora, nuestra compatriota Emilia Romero de Valle, esposa del escritor, y ella misma otro ejemplo de laboriosidad en el campo de la investigación histórica.

Estuardo Núñez

Luis Alberto Sánchez, **REPERTORIO BIBLIOGRAFICO DE LA LITERATURA LATINO-AMERICANA**, dirigido por... Tomo II, Bolivia-Brasil, Apéndice II, Lima, Editorial San Marcos, 1957, 100 pp.

Desde 1955 se ha iniciado, bajo el patrocinio de la Universidad de Chile, y ahora conjuntamente con el de la Universidad de San Marcos de Lima, la publicación de este vasto Repertorio o guía general en la bibliografía literaria de América hispánica. Persigue tan ambiciosa y laudable empresa reunir el conjunto más vasto posible de obras impresas sobre materia literaria en este continente, particularmente las escritas en castellano bien sea de autores oriundos de este continente o de extranjeros, compuestas en América o fuera de ella. El plan incluye la obra de reunir, ordenar y des-

cribir a) las historias literarias, b) las bibliografías, c) las antologías, d) las obras de crítica, e) las obras literarias mismas clasificadas por géneros, naciones, épocas y autores y f) los temas tratados con mayor frecuencia en dichas obras.

La obra persigue ser una publicación abierta, en la cual en la medida que se obtengan nuevas fichas o se completan las incompletas, se adicionarán en apéndices que se irán publicando en los tomos correspondientes a otros aspectos. Patrocinada por la Universidad de Chile en sus pasos iniciales, con cuya ayuda han visto la luz los volúmenes de los dos fascículos del tomo I, en lo sucesivo continuarán publicándose los volúmenes bajo el doble patrocinio de esa Universidad y ahora el de la Universidad de San Marcos de Lima. En el primer volumen, aparecen las Secciones I (Historia y Crítica generales), II (Antologías generales), III (Historia y crítica nacionales: América Central - Argentina) y Sección IV (Antologías nacionales: América Central - Argentina), a más de los apéndices respectivos. Los dos fascículos del tomo I se editaron en Santiago, Universidad de Chile, 1955 y 1957.

Ahora aparece en Lima, el tomo II que comprende la Sección III (Historia y Críticas nacionales - Brasil y Bolivia) a más de apéndices de las secciones anteriores. El volumen demuestra la continuidad de la obra en marcha y según se advierte, siendo como es la presente una obra de coordinación universitaria internacional se ha acordado que el tercer tomo, que corresponde a Colombia y Chile, esté a cargo de la Universidad de Chile. La de San Marcos ha abordado ya la confección del cuarto tomo que cubrirá la

producción crítica y antológica de Cuba y Ecuador.

Debemos advertir en este tercer volumen algunos errores formales. Contra la norma bibliográfica universalmente establecida, se ha puesto en algunas fichas de artículos de revistas, el título del trabajo en cursiva y nó entre comillas, lo que determina su confusión con título de libro. Se ha incurrido asimismo en la falla de poner los títulos de las revistas entre comillas, cuando debieran ir en cursiva. (Ficha 1339, y 1367 etc.) En otras fichas no aparecen los títulos de revistas en cursiva ni entre comillas (ficha 1364) o se omite la indicación del número y mes de la revista y el número de la página en que aparece el artículo o ensayo fichado (ficha 1473). Hacemos estas indicaciones con el ánimo de que se repare en estos detalles cuando se preparen los volúmenes siguientes, y a fin de que no se reste rigor científico a tan laudable empeño y haya uniformidad en toda la obra y con respecto a esfuerzos similares de otros ámbitos culturales.

Estuardo Núñez

POETAS PIURANOS CONTEMPORANEOS, Primer Festival del Libro Piurano. Imprenta "Minerva", Lima, 1958.

La selección que con el nombre de **POETAS CONTEMPORANEOS** conforma uno de los volúmenes del Primer Festival del Libro Piurano, contiene las composiciones más significativas y mejor logradas de los principales poetas piuranos.

La antología se ha efectuado «historiando etapas y registrando jalones». De ahí la distribución en ca-

pítulos. Con ello, lo que se ha pretendido es ubicar a los autores en el orden correlativo a las distintas escuelas y tendencias que se han sucedido en el país a partir del Modernismo. Esto, no obstante la convicción, respaldada por los hechos, de que ni un solo nombre de valía siquiera regional, menos aún nacional, aparece desde **Salaverry** hasta **López Albuja**.

En tal empeño —sin aspirar a ser imparciales, pues, toda selección se efectúa bajo el imperio de los principios que rigen la personal visión del seleccionador, su criterio valorizante de cada autor tanto como su ubicación histórica— hemos seguido la exhortación de Guillermo de Torre y nos hemos cuidado de no espigar en prados ya trillados, a lo que ha colaborado la inexistencia de antologías acerca de autores piuranos. La de Carlos Robles Rázuri resulta la excepción.

De igual modo, hemos seguido el consejo de don Antonio de Capmany y Montpalau según el cual... «en este género no se debe admirar medianía...» Con ello, el autor de la selección cree «haber sido fiel a constantes de valor literario», y, repitiendo a Agustí Bertra, puede decir que en el trabajo ha procurado mantenerse resueltamente «equidistante del catálogo promiscuo y de la afinidad entrañable».

Abren el Libro dos estampas pertenecientes a **Enrique López Albuja**, piurano más por naturaleza y amor a las cosas esenciales de Piura que por adopción. Con este autor, bajo el auspicioso pórtico del Modernismo, reingresa Piura al cauce de la lírica nacional.

Más representativo que López Albuja en la Escuela anotada —pasada la primera etapa de su produc-

Trabajos como el de Bákula son invaluable para construir el edificio apenas diseñado de nuestra historia literaria y demuestran cuántas posibilidades quedan aún por aprovechar de la revisión sistemática de las colecciones de periódicos, del examen detenido de las colecciones bibliográficas y de la aplicación del método comparatista en los estudios literarios.

Estuardo Núñez

Recuerdo a Rafael Heliodoro Valle en los cincuenta años de su vida literaria.— México, Imp. Morales Hnos. Impresores, 1958, 412 pp.

Este volumen de homenaje a Rafael Heliodoro Valle, el gran periodista y escritor hondureño radicado en México, celebra el medio siglo de su actividad en las letras. 110 autores de todas las latitudes del continente han ofrecido su testimonio intelectual de admiración y adhesión a la voluntad de trabajo y creación que significa la cuantiosa obra de Valle.

Valle publicó su primer artículo titulado "El Mineral de Cedros" en el semanario *El Figaro* de Tegucigalpa, Honduras, su ciudad natal, a comienzos de 1907. Desde esa iniciación, Valle ha proseguido escribiendo en revistas y periódicos principales de casi todos los países del continente, al mismo tiempo que ha publicado libros y folletos innumerables. No se perdió nunca en el periodismo banal. Mantuvo dentro del periodismo una línea estética y de alto pensamiento, a la vez que publicaba libros constantes y folletos múltiples. Su actividad de poeta lo clasifica como uno de los más

alto líricos de Mesoamérica. Sus relatos y biografías lo tipifican como un narrador de personal y cuidado estilo. Sus libros de investigación histórica e historiográfica lo hacen un investigador de probada seriedad y singular aporte. Sus nutridas y pacientes bibliografías acusan su generosa entrega en favor de otros investigadores, que las han utilizado y lo seguirán haciendo con provecho y fruto. Sus antologías acusan ese mismo espíritu de revelación de la obra ajena, siempre con gesto cordial y comprensivo. En conjunto, sus libros suman casi 60 títulos y quedan otros quince volúmenes por publicarse, a más de la recolección de sus miles de artículos publicados.

Ante tan seria y considerable producción de media centuria, se explica la publicación del Homenaje rendido también en trabajo y con el mismo instrumento del pensamiento que tan ejemplarmente ha sabido manejar Valle. Lo incluye todo este volumen, poemas, cuentos, notas periodísticas, ensayos, estudios monográficos, exégesis del homenajeado, prosas literarias, etc. Deben destacarse serias investigaciones de Howard Cline, Juan Comas, Daniel Cossio Villegas, Pablo Antonio Cuadra, José M. Chacón y Calvo, Ricardo Donoso, Honorio Delgado, John E. Englekirk, Ventura García Calderón, Pedro Grasses, Lewis Hanke, Andrés Iduarte, E. S. Leavitt, Raimundo Lida, Fernando Ortiz, José Torre Revello, Silvio Zavala, para sólo mencionar algunos de los 110. Entre los peruanos no es abundante la representación, y sólo figuran con trabajos importantes Ciro Alegría, José María Arguedas, Honorio Delgado, V. García Calderón, José A. Hernández, Guillermo Lohmann V., Enri-

nor, intimista, ajeno a la altisonancia, culminan en **Cornejo Agurto**, quien, con insistencia que seguramente en el futuro habrá de superar, usa exageradamente de la cantera martín— adánica para elaborar sus versos.

La selección prueba sin dificultad un hecho: la vitalidad de la poesía piurana, eminentemente lírica, reveladora de las ingentes posibilidades estéticas de nuestro pueblo, y de que, pese a la indiferencia de todos, llámense como peyorativamente quiera llamárseles, y pese sobre todo a los fenicios y beocios, espíritus nada angélicos, despreocupados de todo cuanto es ajeno a la puramente material, en nuestro medio, existe vocación por servir la causa del perfeccionamiento de las almas usando como arma sin par la bellaza de la palabra.

Federico Varillas

Fernando Tola, PERSONAJES ANORMALES (SICOPATAS) EN ESQUILO. Lima, 1958, 19 págs.

En "**Personajes Anormales (Sicópatas) en Esquilo**" por Fernando Tola, se plantea la existencia de aquellos protagonistas de la obra esquiliana, entre los que figuran: Eteocles, Orestes, Las Danaidas, Danaos, Io y Casandra, de las diferentes tragedias, que sufren los trastornos de algún estado patológico.

Se empieza por Eteocles, hijo de Edipo, que en "**Los Siete contra Tebas**", llevado por la inexorable fatalidad de una maldición, lucha con su hermano Polinices defendiendo la ciudad. Señala Tola que Eteocles es "valiente, pundonoroso, decidido y enérgico", y también "un

amargado, un envenenado, un hombre sin paz", pero que "con todo ese peso encima de sus hombros, es quien sostiene, con su ejemplo, con su coraje, con su tensión, el valor y la fé de Tebas".

Continúa el estudio con Orestes, el hermano de la sacrificada Ifigenia, hijos ambos de Agamenón y Clitemnestra, que también —guiado por la mala estrella de su destino— se convierte en matricida al dar muerte a su madre y al amante de ésta, para vengar a su padre, aunque nos dice Tola que "en el fondo de su alma, Orestes no quiere matar a Clitemnestra". Las Danaidas son los terceros personajes tratados. Ellas son 50 hijas de Danaos, perseguidas por otros 50 pretendientes —hijos de Egiptos— que las quieren para esposas. Estas, que sienten aberración por el matrimonio, matan a sus esposos en la noche de unas bodas forzadas, salvándose sólo una pareja. Claman al rey Pelasgo y a la diosa Artemisa —la casta hija de Zeus—, y se libran así del himeneo. Danaos, el padre de estas muchachas, está también sujeto a anormalidades, y sufre la espantosa suerte —para él— de la incertidumbre de que sus hijas no caigan en manos de los egipciadas.

Io es otro personaje, hija de Inaco, y aparece en **Prometeo Encadenado**. Es una niña desgraciada condenada a errar por maldición divina. Y, por último, Casandra, una de las protagonistas de **Agamenón**, hija de Priamo y prisionera del Atrida, que fuera muerta con éste por la traicionera mano de Clitemnestra, que a nuestro parecer es otra gran figura psicópata. Casandra —sostiene Tola— "por su carácter, por su destino, por el doloroso castigo que pesa sobre ella, es un personaje de

honda tragedia y hondo sentido”.

En resumen, el folleto, es un breve pero magnífico estudio.

Raúl Estuardo Cornejo.

Fernando Tola, SAFO. Ed. del Instituto de Filología. Lima, 1957. 28 pág.

La figura de Safo es, sin duda, —de las poetisas clásicas que el mundo recuerda—, la más atrayente, la más sugestiva. Fernando Tola, ensayista y traductor, nos presenta en un bien documentado folleto que titula “Safo”, algunos rasgos fundamentales de la personalidad de la poetisa, a más de un fresco manojito de sus poemas conservados. Así son tratados por el exégeta, la obra, la pasión, la naturaleza, la delicadeza, la alegría, la sensualidad, los recuerdos, la nostalgia, el culto a la belleza, la sencillez, la sinceridad, la espontaneidad, el individualismo, la estrechez de su mundo y la pureza en la vida y obra de la poetisa.

Y efectivamente que la personalidad de Safo es singularmente rara y exquisita. Una mujer que en sus versos hace gotear un amor tremendamente apasionado y franco, “con esa ingenua naturalidad que la caracteriza” a decir de Tola.

Empero, la figura de Safo suele interpretarse comúnmente como la de una mujer exageradamente voluptuosa hasta la degeneración, lo cual es un craso error. Aun cuando ella no niega ser sensual:

**Yo amo la voluptuosidad... el
brillo del sol y la belleza...
(Frag. 75).**

no tomemos sus versos como prueba veraz de una lascivia com-

pleta, sino como la plasmación del concepto del goce de los sentidos de que se tenía entonces. Hoy, las pseudas delicadezas y eufemismos impiden al poeta expresar abiertamente las supremas fruiciones de los arcanos que el placer entraña, y cubrirlas con la hojarasca truhanesca del pudor; antes, en los tiempos de la antigua Grecia no era así. Y como estos son a la vez los tiempos de Safo —se salva su respetable sensualidad— porque la Poesía era la expresión ciertísima de las vorágines que envolvían los cuerpos y las almas, y, por lo tanto, podía decirse libremente lo que se sentía, sin que se dañase el mismo poeta, que, antes bien, hacía honor a la verdad.

Levemente disiento con Tola cuando sostiene que (en los versos de Safo) “encontramos pocas metáforas o imágenes o comparaciones”. De las primeras realmente encontramos muchas desde los iniciales fragmentos: (Afrodita:) “no me quebrantes más el corazón con sufrimientos y penas” (Lib. 1º. Frag. 1º). Es metáfora el verso transcrito porque ¿con sufrimientos y penas (causas espirituales) se puede “romper o separar un todo” (el corazón, órgano físico) la cual es, académicamente, la acepción pertinente de “quebrantar”? Y así cotinuamos viendo: “hermosos gorriones te conducían rápidos alrededor de la negra tierra”. En el fragmento 2º: “dulce voz”, “deliciosa risa”, “Mi lengua se quiebra”, “Un fuego sutil corre bajo mi piel” “Murmura el agua fresca” (3º) etc.

De las segundas figuras del lenguaje —imágenes o comparaciones— basten para comprobar su frecuente existencia, todas las seme-

janzas que arguye Safo en el fragmento 131:

“Más blanca que la leche, más blanda que el agua, más armoniosa que las lirás, más...” etc. etc.

Raúl Estuardo Cornejo

Fernando Tola, LA PERSONALIDAD EJEMPLAR DE PINDARO. Editorial “San Marcos”. Lima, 1958. Ed. Inst. de Filología.

Señalando un evidente contraste que existe entre la obra esquiliana y la de otro gran poeta de la antigua Grecia, inicia Tola un interesante ensayo sobre la personalidad de este último bardo llamado Píndaro. Nació aproximadamente en el siglo 518 antes de Cristo, y murió ancianamente, a los ochenta años de edad. Su vida como artista fue uniforme: vivió por y para la poesía; y construyó con la misma casi toda una filosofía.

En jugosos capítulos el ensayista hace el estudio parcial y total del poeta. Así figuran: Visión positiva e idealizante de la vida, Optimismo, Alegría de Vivir, Tabla Integral de Valores, Sensibilidad y Exaltación. Variedad de su vida in-

terior, Ausencia de Sentimiento de agresividad, El sentimiento religioso y su aristocracia (de Píndaro), y un capítulo adicional de Observaciones Finales.

Pero, al decir de Tola, “Lo esencial y fundamental en Píndaro es la visión positiva que tiene frente al mundo, merced a la cual capta, sino exclusivamente, sí en forma predominante, lo bueno y lo bello que ofrece la existencia”, con lo cual Píndaro se coloca en una situación realmente de un hombre con fe, rebosante de esperanzas y optimismo, contrastando con el sello melancólico, fatalista y casi siniestro que Esquilo, por boca de sus personajes (1) imprime a sus tragedias.

El estudio, pues, incide y procura relevar la personalidad atrayente del creador de las odas que llevan hoy su nombre y a cuya personalidad, calza muy bien el feliz adjetivo con que Tola la ha calificado: ejemplar.

Raúl Estuardo Cornejo

- (1) Personajes enfermos tratados anteriormente por el mismo autor, en el Folleto de esta serie titulado: **Los Personajes Anormales (Sicópatas) en Esquilo.** (véase nota)



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

INDICE

FLAUBERT Y LA ILUSION DEL REALISMO, por André Coyné ..	5
NUESTRAS LITERATURAS, por Augusto Arias	20
WILLIAM FAULKNER, NOVELISTA TRAGICO, por C. E. Zavaleta ..	37
NUEVOS ESTUDIOS INGLESES, por Estuardo Núñez	72
TEORIA DE LA FORMA, por Jorge C. Muelle	95
AÑOS INICIALES DE RIVA AGUERO, por Daniel Valcárcel	114
TRES BIOGRAFIAS, por Alberto Tauro	117

TESTIMONIOS

ACTIVIDADES DEL CLAUSTRO	156
NOTAS BIBLIOGRAFICAS	160



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»